از کرخه تا راین

ناصر صفّاریان

ریشه‌ها در خاک، ریشه‌ها در آب، ریشه‌ها در فریاد

۱ـ انتخاب و احترام

همه کس طالب یارند
چه هشیار چه مست
همه جا خانه عشق است
چه مسجد چه کنشت
حافظ

در دنیای حاتمی کیا، هیچ مرزی وجود ندارد که یکی را ساکن دیار سپیدی معرفی کند و دیگری را مقیم سرزمین سیاهی. در این دنیا، هیچ کس بدنیست و همه در هرجایی که باشند، به هر روی ـ حتی به قدر یک روزن ـ به سپیدی راه دارند. در جهان ساخته و پرداختهٔ حاتمی کیا، اگر هم مرزی هست، چیزی است در ابعاد منزلت آدم ها؛ نه فراتر از آن. و به همین خاطر است که وسعت فکر و حوزهٔ دید و دایرهٔ توانایی انسان ها، مهم ترین عامل تقسیم خوبی هایی است که هیچ کس از آن بی نصیب نمی ماند. و وقتی هیچ کس بد نباشد و خوبی، مثل آئینهٔ تکه تکه شدهٔ حقیقت، در دست همه باشد، آدم ها ـ همگی ـ حق انتخاب دارند و همان گونه که می اندیشند، عمل می کنند. در این دنیا، احترام حق همه است و انسان ها، محترم هستند.

از کرخه تا راین تبلور عینی اندیشه های ذهنی کارگردان آن است. نشانه یی از دنیای او و جهانی که می سازد. به همین دلیل، حاتمی کیا در تصویر کردن شخصیت قهرمانش مطلق گرایی نمی کند و شخصیت ذهنی اش را نه در یک تن، که در سه نفر می دمد. در این فیلم، سه بسیجی می بینیم که هر یک، نشانه یی از یک نوع تفکر است. و هر کدام هم وجهی از وجوه انسانی را در خود دارد. نوذر، در همان ابتدا، به گونه یی از همزمان قدیمی اش استقبال می کند و خوش آمد می گوید، که دنیای اطرافش را به رخ می کشد: «به دبّاغ خونه خوش اومدین.» اصغر به اعتراض برمی خیزد و در مقابل نوذر، قد علم می کند. و سعید ـ کامل ترین انسان فیلم ـ میانه را می گیرد و بدون این که اظهار نظر صریحی بکند، درصدد نزدیک کردن این دو اندیشه برمی آید. این صحنه ـ و این برخورد ـ چکیدهٔ تمام کنش ها و واکنش های این سه نفر است.

با آرمان گرایی و مخالفت اصغر با نوذر و حرف هایش، این گونه به نظر می آید که حق به جانب اصغر است و «بریدن» خطایی نیست که به سادگی بخشیده شود. اما حوادث به گونه ای رقم می خورد که نوذر بتواند دلایل خود را بگوید و به حقش دست یابد. او پس از مرگ ناصر، به اصغر می گوید: «تو از حال من چی

می فهمی؟ اومدی پا تو بگیری و برگردی. این وضعیت منه که شبیه ناصره.»

صحنهٔ روبرویی سعید و نوذر در ادامهٔ مهاجرت هم ادامه یی بر این احقاق حق است. حرف های لیلا، که زمینه ساز ورود به این صحنه است، به عنوان یک تمهید مناسب عمل می کند: «هرکسی حق داره روی سرنوشت خودش تصمیم بگیره.» و بعد از زبان نوذر می شنویم: «ندیدی چه بلاهایی سر بسیجی آوردن؟» و به این خاطر به این «تاج» نیازی ندارد، که «بسیجی خوار و ذلیل و فراموش شده است.» او می رود تا به احترامی که گمان می کند به آن می رسد، برسد. اعتراض سعید هم به دلیل نفس عمل نیست. به دلیل شکل آن است. او در جواب لیلا که می خواهد جلویش را بگیرد، می گوید: «من هم می خواهم همین [حق انتخاب] رو بهش بگم.» سعید ناراحت است؛ چون نوذر خودش را ارزان می فروشد. اعتراض او متوجه قیمت است، نه خود معامله. حتی گذشتهٔ نوذر هم بر این نکته صحه می گذارد. او «سرباز اجباری نبوده. آدمی بوده که خودش انتخاب کرده.» او می خواسته پسرش بداند که «چرا جنگیده. کجا جنگیده. چطور جنگیده.» اما به جایی کشیده شده که به موقعیت کنونی- و انتخاب جدید- اش رسیده است.

در این میان، هیچ کس در یک قالب مشخص و از پیش تعیین شده، فرو نمی رود؛ و احترام هم چنان پابرجاست. نمونه اش مهربانی اصغر است: «مدام کاری می کنم که فیلش یاد هندوستان کنه.» و بعد، مهربانی متقابل نوذر، که تکیه گاه اصغر می شود تا او بتواند راه برود. حتی اصغر- که آرمان گراترین آدم قصه است- در جواب سعید که از او می خواهد طوری راه برود که کسی متوجه مصنوعی بودن پاهایش نشود، می گوید: «چرا؟ خودش یه مغازه دونبشه.» و سعید، در آخرین روزهای زندگی، به جمله ای می رسد که پیش از این، شبیه اش را از زبان نوذر شنیده بودیم: «اومدم تو آکواریم. چرا نمی آیید تماشا؟»

این مسأله، فقط به این سه نفر محدود نمی شود. در رابطهٔ میان سعید و لیلا هم به جایی کشیده می شویم که باز هم باید حق را میان هر دو قسمت کنیم. برادر از «بال فرشته ها» می گوید و خواهر از «عقل و منطق». برادر از خوبی جنگ صحبت می کند و خواهر از بدی آن. دلیل اش هم در نسبی دیدن نهفته است. همان طور که سعید می گوید: «تا وقتی تعریف مشخصی وجود نداشته باشد، هر واژه یی هم می تونه خوب باشه و هم بد.» هنگام روبرویی با مجروح عراقی که نماز می خواند، اصغر در جواب سعید که می گوید «خوب شد ابن ملجم نشدی» یک بار دیگر، این نسبی گرایی را به رخ می کشد: «اگه توی جبهه بود، فرقی نداشت... ما با این نجنگیدیم. ما با کسی جنگیدیم که اومده بود تو خاکمون.» در این دنیا، حتی دشمن هم جایگاهی فراتر از عامل بدی مطلق دارد. به همین دلیل، اصلاً به عراقی ها نزدیک نمی شویم و هر چه هست، میان نیروهای خودی می گذرد. عراقی ها، تنها وسیله ای برای پیشبرد داستان هستند؛ و تا جایی که امکان دارد، به چشم نمی آیند و به عینیت نمی رسند. در *از کرخه تا راین*، مجروح عراقی را در حال نماز و عبادت می بینم؛ و او را نه به چشم یک دشمن، که به عنوان یک انسان که در جنگ، زخم خورده است به تماشا می نشینیم. حتی موقع تماس تلفنی سعید با تهران، صدا و تصویر او و زن و مرد عراقی، به طور متناوب، به هم می آمیزد؛ و میان شرایط آنها در پس از جنگ، تعادل برقرار می شود.

از کرخه تا راین، با دنیایی که خلق می کند، گرد و غبار بدی را حتی از جنگ هم می زداید. در این جا جنگ، مقدمهٔ ایثار می شود و قهرمانانه از پای درآمدن را یاد می دهد. لیلا، ریل ها را تمام نشدنی می داند. اما جنگ به سعید ثابت کرده که طبیعت، تمام نشدنی تر است: «توی جنگ فهمیدم که ریل ها همه تکه تکه اند. هرکسی به سهم خودش. اما رود نه. هرجا که رودخونه باشه، دلم قرص می شه که راه تمومی نداره.»

در جهان بی مرز **حاتمی کیا**، جایی برای مرزهای جغرافیایی هم نیست. همه جا مثل هم است و همهٔ آدم ها- ی خوب- برابر. سعید، از کنار سفره غذا برمی خیزد و به سر میز می رود تا به خواهرزاده و شوهرخواهر آلمانی خود احترام گذاشته باشد. آن ها هم ورودش را به خانه جشن می گیرند و با مهربانی، احترام خود را ثابت می کنند. و حتی موقع عبادت و راز و نیاز با خالق، یک مرد مست آلمانی این حق را دارد که در کنار سعید قرار بگیرد. چراکه هردو مست هستند.

۲- درون و حال

با تو دارد گفت و گو شوریدهٔ مستی.
- مستم و دانم که هستم من-
ای همه هستی ز تو، آیا تو هم هستی؟ اخوان

در جهان بینی **حاتمی کیا** و جهانی که می آفریند، عشق برتر از عقل است؛ و «درون» همیشه جلوتر از «برون» حرکت می کند.

از کرخه تا راین

دنیایی که او خلق می کند، در کشف و شهود آدم های داستانش ریشه دارد و مؤلفه های عقل گرایانه ـ تا حد لزوم ـ کنار زده می شود.

از کرخه تا راین هرچند در فضایی واقع گرا شکل می گیرد و رویدادهایش در محیط های واقعی اتفاق می افتد، آدم هایی در خود دارد که هم چنان «درون را می نگرند و حال را». سعید موقع شانه کردن موهایش، عینک از چشم برمی دارد و چنان به آئینه خیره می شود، که گویی می بیند. این حس، حتی در مورد یکی از انتخاب های مهم زندگی اش هم صادق است. او در جواب لیلا که می پرسد زنش را قبلاً دیده بوده یا نه، می گوید: «چی رو باید می دیدم؟» و حتی پس از این که بینایی اش را به دست می آورد، حاضر نمی شود خودش را در آئینه ببیند و به دیدن از درون اشاره می کند: «سه ساله که فقط خودم رو دیدم.» پس میان او، همسرش و عشق اش، رابطه ای فراتر از دنیای خاکی وجود دارد. به قول بوعلی سینا: «اگر به حقیقت عشق نائل شوی، درمی یابی که عشق و عاشق و معشوق، هرسه یکی است.» و رفتار و گفتار سعید، نشان می دهد که او حقیقت عشق را درک کرده است. خیره شدن به ساختمان اداره مهاجرت، «رفتار عجیب» در مواجهه با هلن، چرخاندن سر به سوی آندریاس و یوناس موقعی که دربارهٔ سعید صحبت می کنند در حالی که او هدفون به گوش دارد، و تماشای آلبوم عکس های ازدواج، نمونه های دیگری از نیروی حسی حاکم بر فضای فیلم است.

جذابیت کنش ها و واکنش های درونی آدم های این دنیا هم در این است که به تماشاگر تحمیل نمی شود و به صورت مواجهه با نیروی عقل، شکل می گیرد. ایجاد موقعیت دوگانه در این موارد هم نشانهٔ دیگری از ناپایداری موقعیت ها و نسبی بودن امور است. لیلا در روبرویی با سعید، عقل است؛ و در روبرو شدن با آندریاس، عشق. او در مقام عقل، از سرزمین علم و منطق صحبت می کند و از رفتار سعید متعجب می شود. و در جایگاه عشق، حاضر نمی شود برادرش به سوژهٔ فیلمبرداری تبدیل شود و به عنوان یک شئ از او استفاده کنند. و حتی آندریاس هم به این وادی کشیده می شود. او موقع فیلمبرداری بر روی راین، از کمبود وقت گله مند است و به گروه پرخاش می کند. اما در مقابل خستگی ـ روح ـ لیلا، دوربین را به سوی او می چرخاند. او در این جا، کمبود وقت ـ و کارش ـ را فدای تصویر کردن لیلا و پس زمینه ای می کند که در ذهن لیلا، باعث بیماری برادرش شده است.

در این دنیا، رابطه با خالق هم در همین چارچوب شهودی قرار می گیرد. آدم های این دنیا، میان خالق و مخلوق، فاصله ای قائل نمی شوند و خود را به خدا نزدیک می دانند. به همین خاطر، سعید پس از باخبرشدن از این که سرطان خون دارد، نمی تواند نماز بخواند و آن را رها می کند. چون نمی خواهد نمازش بدون حضور روح و از سر یک عادت ادا شود. او، خدا را در خلوت کنار راین صدا می زند. و چون رابطه اش عاشقانه است، خدا را عاشقانه می جوید و از او شکوه می کند. دلیل اعتراضش هم بر هم خوردن قراری است که با خالق خود داشته: «قرارمون که این نبود... چرا چشم هامو پس دادی؟ پس دادی که چی کارش کنم؟» او نه به مرگ، که به مکان آن و زمان آن معترض است. او از خدا به این خاطر شکایت می کند که او را موقعی که «در جزیره ها دنبالش می گشته و فقط چشم هایش را گرفته» نبرده است.

در این جهان، همه جا خانهٔ عشق است؛ و چون رابطه با خالق، یک رابطهٔ عاشقانه است، می توان او را در هرجایی جستجو کرد. به همین دلیل، سعید ـ که یک مسلمان است ـ در کلیسا هم با خدا راز و نیاز می کند. شاید هم به خاطر این است که خدا ـ خودش ـ او را به این مکان می خواند: صدای ناقوس کلیسا، سعید را بیدار می کند و از کنار راین به کلیسا می کشد.

۳ـ مرگ و زندگی

قطره به قطره
چکه به چکه...
تو خود این سنت نهاده ای
که مرگ
تنها
شایستهٔ راستان باشد

الف. بامداد

در دنیای حاتمی کیا، به رغم وجود حق انتخاب، تقدیر و نوعی جبرگرایی مذهبی/ فلسفی هم بر سرنوشت آدمها سایه افکنده است. *از کرخه تا راین* با پرواز و پلاک آغاز می شود و با همین دو مؤلفه به پایان می رسد. با کنار زدن این شروع و پایان، نوبت

از کرخه تا راین

شهادت می‌رسد. در ابتدا، یکی از مجروحان شیمیایی در هواپیما جان می‌دهد و در پایان، سعید ـ قهرمانانه ـ از پای درمی‌آید. و با کمی جلوتر آمدن، مصاحبه گزارشگران آلمانی را می‌بینم، که ـ تقریباً ـ با همان فاصلهٔ زمانی نسبت به پایان فیلم، وجود دارد. این‌ها، همگی، دایرهٔ بسته‌ای را پدید می‌آورد که آدم‌های بعدی‌یی را هم به دنیا فرامی‌خواند؛ و تسلسل و تکراری می‌آفریند که ـ دنیای ـ *از کرخه تا راین* را ابدی می‌سازد.

هنگامی که چنین دنیایی ابدی باشد، مرگ و زندگی دو چیز متضاد نیست و هر یک در ادامهٔ دیگری می‌آید و می‌رود. در این دنیا، «مرگ پایان کبوتر نیست» و نوعی پرواز است. در *از کرخه تا راین*، اولین پرواز، با پرواز مهاجر و پرواز هواپیما پیوند می‌خورد. و با صدای ناله و با لکه‌های خون پای سعید، به دومین پرواز می‌رسیم. فضای این پرواز به قدری هم‌دلانه است که همرزمان «می‌خواهند یار سفر کرده‌شان را بخورند.» سومین پرواز هم که با محو شدن تصویر سعید با بخار دهان لیلا آغاز می‌شود و با مرور آخرین خاطرهٔ پایداری او، به پرواز هواپیما و پلاک به جای مانده در دستان یوناس ختم می‌شود.

در این میان، حتی امور دنیوی هم در راستای اهداف مورد نظر **حاتمی کیا** قرار می‌گیرد. دستگاه اسکن، به یک تونل زمانی بدل می‌شود که سعید را به گذشته می‌برد و او را به خاطراتش پیوند می‌زند. و اتاق ایزوله، چهارچوبی می‌شود تا مانع رسیدن سعید به فاطمه و یادگار خود باشد؛ تا سعید در مقابل حضور باصلابت همسرش، ذره ذره از پای درآید. هرچند که فاصلهٔ میان مرگ و زندگی ـ در این دنیا ـ کمتر از این تعبیر است.

۴ـ بازی و تصویر

ما لعبتکانیم و فلک لعبت باز
از روی حقیقتی نه از روی مجاز مولانا

حیف است که آدم‌های دنیای **حاتمی کیا**، رنگ ببازند و محو شوند. آنها باید ثبت شوند و «به ماندگاری یادگار» بمانند. برای همین است که آندریاس، مدام در صدد ضبط رفتار و حالات سعید است. چون می‌خواهد پس از او هم، او وجود داشته باشد.

در این دنیا، که به لطف هنر سینما خلق شده، سینما جایگاه رفیعی دارد؛ و دنیای تصویر، نقش مهمی ایفا می‌کند. تلویزیون، وسیله‌ای برای بیان موقعیت‌های زمانی رویدادهاست. و حتی فراتر از آن عمل می‌کند؛ و زمینه‌ساز موقعیت بحرانی قهرمان فیلم می‌شود. و در جایی، با نمایش ویدئو کلیپی از گروه **Scorpion** (که دربارهٔ جنگ است)، سعید را به گذشته فرامی‌خواند. در این دنیا، یک تصویر می‌تواند آن قدر مقدس و دوست‌داشتنی باشد، که سعید از صندلی پایین بیاید و در مقابل آن زانو بزند. دلیلش هم مقدس بودن آدم‌هایی است که تصویر می‌شوند. همان چیزی که دیگران را به ثبت آنها وامی‌دارد؛ حتی اگر هموطن سازندگان مواد شیمیایی‌یی باشند که آنها را به این وضعیت کشانده باشد.

و در این جا، آدم‌های مهربان، برای این که دنیای بهتری برای هم بسازند، گاهی اوقات دست به بازی می‌زنند. اما این بازی از جنس بازی دادن و به بازی گرفتن نیست. چراکه همه در مقابل فلک، بازیگرند؛ و او بازی ساز. یک بازی حقیقی ـ ونه مجازی ـ است که از سر مهربانی صورت می‌گیرد. نمونه‌اش بازی لیلا پس از شنیدن خبر بیماری سعید است؛ تا او نفهمد که سرطان خون دارد. اما در جهان حاتمی کیا، آن‌ها که به بازی «حقیقت» مشغول‌اند، همواره جلوتر از بازیگران «واقعیت» حرکت می‌کنند. نمونه‌اش، واکنش سعید در مقابل لیلاست. او در همان برخورد اول می‌گوید: «چرا رنگت پریده؟»... «لیلا! تو چته؟ چیزیت شده؟»

۵ـ همیشه و همه جا

این جا همیشه آوازی هست
که تاکنون
نشنیده‌ایم سلمان هراتی

از کرخه تا راین از آن فیلم‌هایی است که صدای گام‌های قهرمانش همیشه سنگفرش ذهن آدمی باقی می‌ماند؛ و یاد و خاطره‌اش را نمی‌توان فراموش کرد.

بیش از صد بار، نسخهٔ کامل و چند صدبار، صحنه صحنهٔ این فیلم را تماشا کرده‌ام. هر بار هم همان احساسی را در من برانگیخته که بار اول تماشا، با آن روبرو شده بودم. ولی هربار که آن را می‌بینم، احساس می‌کنم حرفی دارد که دفعه‌های قبل، نشنیده‌ام. خلاصه... *از کرخه تا راین* همان فیلمی است که اگر بخواهم روزی به جزیره‌ای دور سفر کنم و تنها بتوانم یک چیز با خود ببرم، آن را با خود می‌برم. (به شرط آن که در آن جزیره، تلویزیون و ویدئو باشد. اگر نبود، به یک پخش صوت هم راضی‌ام. با موسیقی‌اش می‌توانم فیلم را ـ در ذهن ـ مرور کنم!) ■

ابراهیم در حضور

محمد رضائی راد

مقدمه:

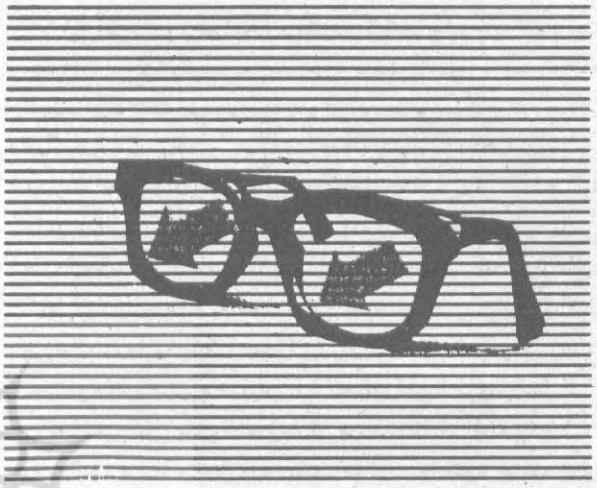
نوشتار زیر، حاصل پژوهش در اصلی ترین دقایقی است که جهان فکری **ابراهیم حاتمی کیا** را می سازد. آثار هشت گانه **حاتمی کیا**، سازمانی از اندیشه های یگانه و نشانه های معنایی هم بسته را می نمایانند. ضرب آهنگ تکرار این مؤلفه ها، پیوسته افزوده می شود، چنان که گاه در اثری، به اوج رسیده و اثر به شرح و بسط کامل یکی از اندیشه ها یا نشانه های مألوف فیلم ساز تبدیل می شود. با این وصف، این آثار هشت گانه، در کلیت خود، یک اثر چند وجهی می سازند؛ ما با یک اثر نوعی روبروایم؛ اثری که از این پس آن را با نام خودساخته «حضور» می نامیم. هریک از فیلم های **حاتمی کیا**، شاکله بخشی از وجود این کلان اثر هستند. «حضور» را از این رو چند وجهی دانسته ایم که به هرزو چالش های فکری **حاتمی کیا** در آن مشهود است.

چرخش این منشور بیش از هرچیز می تواند نشانگر اوج و فرود، و شدت و فتور اثر در سیر استعلایی آثار **حاتمی کیا** باشد. چنان که خواهیم دید همین خصوصیت منشوری را اصلی ترین شخص نوعی «حضور» هم، که او را نیز از این پس، با نام ساختگی «ابراهیم» می خوانیم، داراست. بی تردید نامی که برای این کلان اثر برگزیده ایم، خود اشاره به اصلی ترین پیش نهاده و اصیل ترین لطیفه ذهنی **حاتمی کیا**، یعنی حضور در برابر معنا و ملکوت آسمان دارد و به همین دلیل بنیان رویکرد این نوشتار را برملا می سازد. در این نوشته خواهیم کوشید ساختار جهان آثار **حاتمی کیا** را از حیث شمایل نگاری قهرمانان و بررسی نشانه های مکرر معنایی، آشکار کنیم؛ هم چنین می کوشیم با کلیت شمایل قهرمانان و اشخاص این آثار و با عنایت به وجه مشترک و فصل ممیز آنان، شمایل نوعی آدم های «حضور» را برساخته، و نشانه های مکرر آثار او را در «حضور» به سامان برسانیم.

آدم ها

آیا باید نخستین چهره مرکزی «حضور» را قهرمان بنامیم، یا شخصیت؟ قهرمانان خصایل نوعی را باز می تابانند، و عموماً از خصیصه های ویژه که آنان را به سمت تشخص می کشانند، مبرا هستند. چهره مرکزی «حضور»، که او را هربار به شکلی در پاره های هشت گانه این کلان اثر می بینیم، سیری طبیعی از بازتابی خصایل نوعی، به تملک خصیصه های منفرد دارد. این چهره مرکزی، که به قرار او را «ابراهیم» خوانده ایم، در ابتدای حضور، خصایلی دارد که از ابتدا تا انتها، اگرچه گاهی تحول می یابد، اما هربار به سهولت، قابلیت ارجاع به اصل خود را دارد. خصوصیات، ابراهیم گاه متکثر شده و صدایش از دهان چندین نفر به گوش می رسد.

ابراهیم رزمنده ای بسیجی است؛ اگرچه در نخستین پاره کلان اثر (هویت)، کوچک ترین اعتقادی به ارزش های بسیجی ندارد. برخورد او در بیمارستان با یک بسیجی متین و عارف مسلک، او را قادر به کشف هویت انسانی و الهی خود می کند. چنان که خواهیم دید، حاتمی کیا اعتقادی به بدی فطری در انسان ندارد. در ابتدای فیلم، وقتی ابراهیم با هیئتی ناساز، سوار بر موتور، جلوی مسجد می ایستد تا از منبع «بنوش به یاد حسین» پیاله آبی بنوشد، تلألؤ نور آب بر چهره او زمینه دگرگونی و درون نیالوده اش را از پیش به ما گوشزد می کند. برخورد با بسیجی خوش سلوک و عارف مسلک، پیش فرض ها و تصوراث او را درهم کوفته، تحولی روحی در او ایجاد می کند. این بسیجی عارف که همه خصایل نوعی رزمندگان بسیجی را دارد، الگوی رفتار و کردار ابراهیم در پاره های بعدی «حضور» می شود. او پس از این- تا زمانی که به مرز بروز خصایص فردی برسد- همین خصایل نوعی را بازتاب می دهد. آرامش، اطمینان قلب، شرح صدر، صفای باطن، تسلیم در برابر امر حقانی، رضایت از رضای خالق، خوش رویی و محبت، گذشت نسبت به اطرافیان- حتی به دشمن-، از خودگذشتگی و ایثار، و در نهایت شهادت طلبی، خصایلی است که قهرمان نوعی «حضور» دارد. همه این خصایل، ابراهیم را به رزمنده ای بدل می کند که در نهایت، دارای معرفت قلبی و شهود باطنی است. این خصلت آن چنان برای فیلم ساز اهمیت دارد که نام ابراهیم را در دومین پاره «حضور» عارفی می نهد. در «حضور» عموماً نام ها اسرار مضمر اشخاص را برملا می کنند.



- نام هویت پیش از هر کلام یا تصویری، جان مایه فیلم را پدیدار می سازد.

- در *دیده بان* نام عارفی، معرفت درونی و قلبی او را آشکار می کند.

- اسد در *مهاجر* به شیری درون بیشه شباهت داده می شود. خود نام فیلم- *مهاجر* - هم، ضمن آن که نام دستگاهی پرنده است، به هجرت و شهادت نیز اشاره دارد. از سوی دیگر هم ریشه این نام - هجرت و هجران - با بستر تصویری فیلم - نستان هور - و شاهد تصویری نی در دستان اسد و محمود، نسبت داشته، از طریق تلمیح به بیت، سرآغاز مثنوی (بشنو از نی...) که همگان از بیش می دانیم، سامان می گیرد.

- در *بوی پیراهن یوسف*، نام فیلم و نام یوسف هم زمان تلمیحی به گم شدن حضرت یوسف دارد، ضمن آن که واقعه غرق شدن ظاهری یوسف در رودخانه، بی شباهت به قصه یونس هم نیست. در همین فیلم، شیرین نام خواهری است که به دنبال برادرش خسرو می گردد، اما در نهایت به یوسف می رسد. می بینیم چگونه نام زن فیلم از یک قصه، و نام مرد از قصه دیگری می آیند، و در نهایت به هم متصل می شوند، بی آنکه که همه اجزای قصه مرجع را باز سازند. علاقه حاتمی کیا به جفت اسم یوسف/ یونس، پیش از این در فیلم از *کرخه تا راین* نیز با اسم یوناس = یونس (در فیلم)/ ژزف= یوسف(در فیلم نامه) آشکار شده بود.

- نام مینو در *برج مینو*، شبکه ای از معانی همبسته را به وجود می آورد. مینو از یک سو به معنای بهشت و در اینجا، مرتبه ای واسط بین بهشت آسمانی و بهشت زمینی (جزیره مینو و خرمشهر) تلقی می شود، از سوی دیگر تقابل خود با امر مادی را یادآوری می کند. بدین ترتیب مکان فیلم جایی است متعلق به مینو (شخصیت زن فیلم)، که با منطق فیلم می توان آن را جهیزیه عروسی مینو و موسی تعبیر کرد، و برجی است در جزیره مینو (خرمشهر- جبهه) در عین حال همین نام یادآور بهشت گم شده ای در ارض مثالی خیال فعال است، و باز امر مینوی را در برابر امر مادی به یاد ما می آورد.

ابراهیم در «حضور» دارای صفاتی باطنی و اطمینان قلب است. این اطمینان قلب به ابراهیم آرامش، سکونت خاطر و رضایت می دهد. این حالات بی تردید اشاره‌ای به این آیه دارند که: «یا ایتها النفس المطمئنه ارجعی الی ربک راضیه مرضیه فادخلی فی عبادی فادخلی جنتی». رزمندگان فیلم این اطمینان را در سایه لطف الهی یافته اند؛ آنان قلباً به زمان شهادت خود دانا هستند، پس از این رو تا آن لحظه موعود، از هیچ بمب و خمپاره‌ای هراس ندارند و این راز وفور تصاویر خمپاره های بی اثر در سراسر «حضور» است. همه آدمهای «حضور» به چیزی اطمینان دارند، و یا حافظی قدسی را بر فراز سرخود احساس می کنند.

- در *دیده بان* خمپاره ای که در یک قدمی عارفی به زمین می افتد، منفجر نمی شود. او از این پس با اطمینان از لطف الهی رها از هر چیز، در میان انفجار خمپاره ها می رود، بی آنکه کمترین صدمه ای ببیند، زیرا هنوز زمان شهادت او فرانرسیده است.

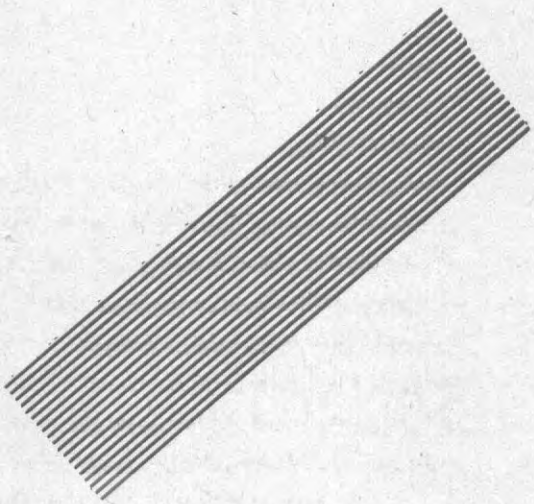
انفجار خمپاره ها جلوی روی او احساسی از استقبال به وجود می آورد. در پایان فیلم با ورود او به گودال قتلگاه، انفجار خمپاره ای از او استقبال می کند.

- در *مهاجر* گلوله ها از کنار رزمندگان می گذرند، اما تا لحظه موعود به آنان اصابت نمی کنند.

- در *وصل نیکان* با آن که رزمنده به شهر بازگشته، اما هنوز لطف الهی شامل حال اوست، قسمتی از موج موشک از دست امیر رها می شود، اما هیچ حادثه ای اتفاق نمی افتد.

- در از *کرخه تا راین* اصغر بی محابا جلوی آتش خمپاره ها دف می زند و سماع می کند.

- لطف الهی نه تنها در شهر، بل در بوسنی نیز همراه



رزمنده نوعی است. پای مادی به خمپاره عمل نکرده ای بر می خورد، بی آن که کوچک ترین اتفاقی بیفتد. در ابتدای فیلم هم رزمنده بوسنیایی پس از انفجار بی خطری می گوید: «خدا دوستمون داشت». جز اطمینان به بیهودگی خمپاره ها در زمان ناموعود، اطمینان قلبی به امور دیگر نیز در *خاکستر سبز* پدیدار است. عزیز در ابتدا با اطمینان به هادی می گوید که او حتماً صاحب عکس را خواهد یافت.

ـ دایی غفور از راه قلب خود مطمئن است که فرزند او چونان یونس اسیر دریا نیست، بل همچون یوسف اسیر چاه اسارت است. اما اطمینان قلبی به لطف الهی در همه انسان ها به یک اندازه نیست؛ صدیقه به دایی غفور می گوید: «من هم به معجزه ایمان دارم، اما به اندازه خودم».

ـ در واپسین اثر **حاتمی کیا** نیز انفجارها تا لحظه موعود، زمانی که خود رزمندگان به شکلی حضوری آن را درک می کنند، بی اثر هستند. توقف، بی محابای ماشین زوج جوان در شبی بارانی، کنار پرتگاه، می تواند از زمره همین بمب های بی اثر محسوب شود.

حاتمی کیا همواره کوشیده است برای تصورات مجرد و انتزاعی ذهنی، مدلول هایی تصویری بیابد. ابراهیم در جبهه نابینا می شود. نابینایی به یک باره امکانی گسترده در برابر فیلم ساز می گشاید. او باز شبکه معانی هم بسته را گسترش می دهد. نابینایی چشم، معنای کوری باطن را به ذهن متبادر می کند، و از آن معانی دیگری همچون اطمینان قلب، نگریستن با چشم دل و معارضه آن با چشم سر افاده می شود. ابراهیم چشم سر را از دست داده، اما بدین ترتیب به چشم دل و بینش شهودی دست یافته است، او با قلب خود می بیند، و از این طریق، نگریستن جزوی دیگران را به چالش می طلبد. او آن چنان در دیده وری پیش می رود که دیگران را در نابینا بودن خود به اشتباه می اندازد. آیا ما می توانیم آن قدر پیش رویم که ادعا کنیم، ابراهیم به نفس مطمئنه دست یافته است؟ رزمندگان در «حضور»، انسان های کامل نیستند، اما می توانند به این مقام برسند، بسیاری از آنان می توانند زمان شهادت خود را پیش بینی کنند (موسی در *وصل نیکان*، منصور در *برج مینو*) و یا آن لحظه را مهیا کرده، زمان کمی را به زمانی کیفی بدل کنند (عارفی در *دیده بان*). ابراهیم در کنار رود راین، در راز و نیازی غریب، خداوند را مورد عتاب قرار می دهد. گفتار بی پرده با خدا بی شک از حالات نفوس مطمئنه است. در همه پاره های «حضور» این بازی باطن غفلت زده و نابینا با جان دیده ور ادامه دارد.

ـ در هویت باطن غفلت زده ناصر به روشنایی می رسد و هویت واقعی خود را می یابد. **حاتمی کیا** اگرچه با خامدستی، کوشیده است معادلهایی تصویری برای این غفلت زدگی و نور هدایتی که ناصر را متحول می کند، بیابد. چهره ناصر زیر پوششی از باند قرار دارد، در آمدن چهره او از زیر پوشش به منزله کشف هویت اوست. او با چراغ قوه ای که از بسیجی عارف مسلک به او رسیده راه خود را در میان تاریکی پیدا می کند.

ـ در *دیده بان* عارفی در طی مسیر خود به شهادتگاه رزمنده نابینایی را می بیند که در فیلم نقش او را خود **حاتمی کیا** بازی می کند. رزمنده نابینا اگرچه از چشم سر محروم است، اما به درون بینا شده است. رزمنده ای که به کمک عارفی می آید، در ابتدا آگاه به اهمیت کار خود نیست، اما همو بلافاصله پس از یک درگیری چشمانش را از دست می دهد و درست در همین جا به حقیقت مأموریت خود پی می برد.

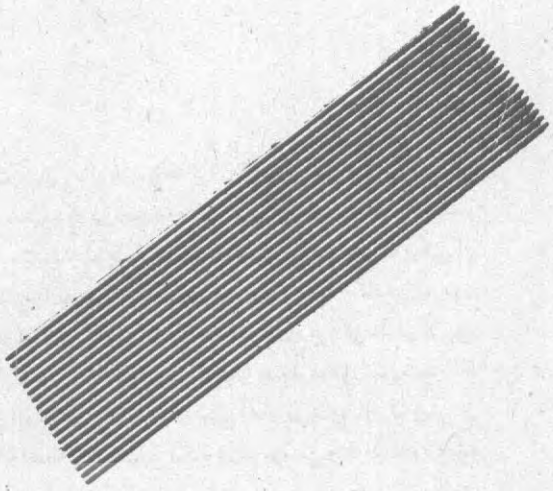
ـ مهاجر اگرچه از نابینایی و بینایی ظاهری نشانی ندارد، به عوض به تمامی شرح و بسط حضور قلبی است. دو چهره اصلی زن فیلم ـ اسد و محمود ـ نمودار کامل معارضه چشم دل و چشم سر هستند. اسد مهاجر را با چشم دل هدایت می کند، این هدایت چیزی از ظاهر راز و نیاز کم ندارد، بستن

چشمان، زانو زدن و به سجده رفتن، همگی نشان از ر از و نیازی غریب دارد. تصویر ذهنی اسد در هدایت مهاجر، ر ویای آسمان و پرواز است. در حالی که محمود نمی تواند قلب خود را با دستگاه پرنده تنظیم کند، از همین رو تصویر ذهنی او آشفته و پریشان است. این شی برای اسد به حقیقت مهاجر است اما برای محمود چیزی جز لفظ و ماشین پرنده نیست. او اهل عقل و منطق است و از آن جا که حضور قلبی ندارد، نمی تواند مهاجر را بازگرداند، او با فکر مهاجر را پرواز می دهد، اما اسد با ذکر. اسد در جایی به محمود می گوید: سوال های سخت نکن. این گفته بازتابی از تعارض بینش این دو است. سوال از عقل برمی آید، در حالی که اطمینان از قلب مایه می گیرد. زمانی که اسد در میان نیزارهای هور گم می شود، محمود هم به حضور قلبی می رسد. یافتن نی اسد پس از گم شدن او به مثابه ودیعه قلبی اسد به محمود است، و این یک با نواختنش با شرح هجران آشنا می شود. او که همواره کوشیده بود عقلانی بیندیشد، درست در جایی که باید با عقل فکر کند، احساسی تصمیم می گیرد. او اهل تعادل نیست یا آن سوی مرز عقلانیت، یا این سوی مرز احساسی بودن. در حالی که اسد اهل تعادل و توازن است، او هم اهل دل است، هم اندیشه ورز.

ـ در از *کرخه تا راین* هم چنان شاهد تعاطی منطق عقلی با اطمینان قلبی هستیم. سعید به سرزمینی آمده که مهد عقل اندیشی معاصر جهان غرب است، از همین رو فهم ترکیب کنایی بال فرشته ها برای فرهنگ این سرزمین دشوار است. سعید که در جبهه چشمانش را از دست داده، با چشم دل می بیند. او پس از عمل جراحی هم چنان یکی از چشمانش را به منزله تملک چشم درونی، بسته نگاه می دارد.

ـ در *خاکستر سبز* تا آن جا که هادی می کوشد از طریق خاطرات عزیز، فاطیما و بوسنی را بیابد موفق نمی شود، اما با دور انداختن آنان تازه بوسنی آغاز می شود. او تا پیش از این با واسطه و از طریق نگاه عزیز بوسنی و فاطیما را دیده بود و اکنون بدون واسطه به دیدار این دو می رود، اما درست زمانی به فاطیما می رسد که چشمانش را از دست داده است. در *برج مینو*، موسی قدرت شهود خود را از دست داده و هر آن چه مربوط به گذشته بوده فراموش کرده است. او به مینو می گوید: «من دیگه یادم نمی آید که قفنوس خوردنیه یا پوشیدنی». در اندیشه او تغاریف ماده و مینو به هم ریخته است. او در سفر ناخواسته و معرفت شناختی خود به جنوب، به خاطرات خود بازمی گردد. او از این پس به توازن مینو و ماده، (امر آسمانی و زمینی) پی می برد، به کشف حقایق قادر می شود، زیرا باطن او بینا شده و قدرت کشف و شهود یافته است.

به مدد این شواهد پی برده ایم که یکی از مایه های اصلی «حضور» دست یابی به روشن بینی و دیده وری است. ابراهیم در یکی از جلوه های شخصیت منشوری خود، دچار غفلت می شود و آن چه را که بر او گذشته فراموش می کند. او در سفر به مکان و زمان گذشته، همه آن چه را که از یاد برده است، به یاد می آورد. بدین طریق حضور، نماد غنوسی کهن را باز می نویسد. نماد اصلی گنوسیسم- نمادی که در ترانه غنوسی مروارید، قصه حیّ بن یقظان ابن طفیل، رسالة الطیر ابن سینا، گفتار مرغان عطار و قصه غربت غربی سهروردی مدام باز نوشته شده- نماد گم شدن و دور شدن از بهشت نخستین، از یاد بردن هویت الهی و رجعت دوباره به اصل روحانی خود، از طریق کنش یادآوری است. ابراهیم در فرجامین حضور خود، دورشدنش از جزیره مینو (سرزمین بهشت)، فراموش کردن آن و نابینایی باطنی خود را با یادآوری مجدد، به وصل و دیده وری و روشن جانی تبدیل می کند. حرکت برای یافتن گم شده، چونان حلقه واسطی است که همه پاره های هشت گانه کلان اثر «حضور» را به هم متصل می کند. بی دلیل

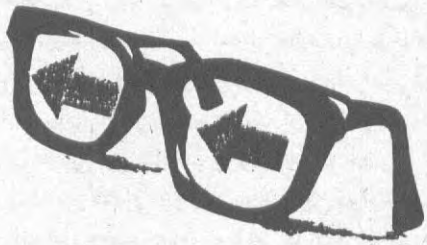


نیست که در این پاره ها همواره چیزی غایب است. گم شده ها در غیاب خود، خود را آشکار می کنند.

فراموشی هویت اصیل در *هویت* و *برج مینو*، جستجو برای به دست آوردن امر باطنی و ملکوتی در *دیده بان* و *مهاجر*، محو شدن صفای جبهه و خاطره آن در *وصل نیکان*، *از کرخه تا راین* و *برج مینو*، از دست دادن و گم کردن شایسته ترین لطیفه الهی ـ عشق ـ در *خاکستر سبز*، و مفقودالاثر بودن فرزند در *بوی پیراهن یوسف*، همگی تأثیر با اهمیت امور غایب را که خود اصلاً انگیزاننده حرکت قصه بوده، نشان می دهد.

چنان که گفته ایم، ابراهیم، به ضرورت چهره شامل و فراگیر خود، شخصیتی منشوری دارد. او از قهرمان بودن و داشتن خصایل نوعی، به احراز خصوصیات فردی و شخصی می رسد. هرچه به انتهای «حضور» نزدیک تر می شویم، ابراهیم را قابل باورتر می یابیم. چنان که دیده ایم، او ابتدا به هویت اصیل خود دست می یابد و راهی جبهه می شود. جبهه عرصه ای برای دست یافتن به اطمینان و شهود باطنی است، ورنه نبرد با متجاوزان بهانه ای بیش نیست، او به زعم ما درگیر جهادی بزرگتر ـ جهاد اکبر، جهاد با نفس ـ است. دشمنان آن اندازه بهانه اند که ما هیچ گاه چهره آنان را نمی بینیم. در هیچ نمای «حضور» چهره دشمن متجاوز دیده نمی شود. دشمنان یا غایب اند یا در دور دست در پشت تانک یا درون برجها پنهان شده اند. حاتمی کیا حتی نسبت به سرنوشت آنان دلسوزی می کند. منصور در بالای دکل می گوید: «ما شروع نمی کنیم، شاید اشتباه می کنیم، صبرمون زیاده، منتظر می شیم اول اون شروع کنه». ابراهیم نیز در پاره ای از حضور انفجار دکل دشمن را آن قدر طول می دهد تا یکی از افراد آن سو از آن بگریزد. این تسامح، انسان نگری، اتفاقی فرخنده در سینمای به ظاهر جنگی حاتمی کیاست. از همین رو او ابایی از بردن ابراهیم به کلیسا و دعا خواندن دعای توسل در آن جا ندارد. از این لحظه ابراهیم از خصایل نوعی قهرمان بسیجی در فیلم های جنگی فاصله می گیرد، هنگامی که ابراهیم به شهر باز می گردد، هنوز تعصب و پرخاشگری سلحشورانه خود را حفظ کرده است، اما هرچه از سالهای جنگ دورتر می شویم، او خصیصه های فردی تری کسب می کند. یکی از اصلی ترین دقایق زندگی ابراهیم برخورد او با بسیجی دگرگون شده (نوذر) در کنار راین است. او در این پاره با اطمینان تردید نوذر را نمی پذیرد. اما این بدان معنا نیست که اطمینان او هم خللی نیافته باشد. ابراهیم در برزخ قرار می گیرد. آشناترین لحظه این برزخ، راز و نیاز او کنار راین است. او در میان دو تفکر قرار گرفته است. از یک سو بسیجی به تردید رسیده و از سوی دیگر بسیجی متعصب درون او با یکدیگر جدال می کنند. ابراهیم به مدد نگاه آمیخته به تسامح خود در این پاره توازن را رعایت می کند، اما این جدال می ماند تا در آخرین پاره «حضور» خود او را هم به تردید و فراموشی دچار کند. بسیجی مردد در برابر بسیجی مطمئن جای خود را در وجود ابراهیم معاوضه می کنند، اگرچه این در برابر همه «حضور» لحظاتی بیش نیست و سرانجام با درکی نوین، به اطمینانی آگاهانه، که درون برزخ بود و نبود آن زیسته، دست می یابد. به هرحال همین لحظات ابراهیم را ملموس می کند. او دیگر وجودی درهم فشرده و بی روزنه نیست، بل به زمین انسانی نزدیک تر شده است. تحول نگاه ابراهیم حتی در مرجع آفرینشگر خود نیز مشهود است، این تحول را حتی از مقایسه شمایل آفرینشگر در پاره های نخست آفرینش «حضور» و پاره های انتهایی آن و یا حتی در سیاهه همکاران و سرمایه گذاران او می توان یافت.

مفهوم دیگری که در «حضور» ارزشی محوری دارد، تقابل دو معنای تکلیف و وظیفه و به طبع انتخاب و اجبار است. واژه تکلیف تمایز ظریفی با وظیفه دارد. اولی مفهومی مذهبی ـ معنوی را می رساند؛ و به معنایی دیگر وظیفه ای الهی است که انسان با درک آن، اجرای آن را با رضایت انتخاب می کند، در حالی که در دومی این بار معنوی غایب است. ابراهیم خود را نسبت به اعمالی که باید انجام دهد، مکلف می داند و این اساس برخورد با آنهایی



است که از سر وظیفه به دستورات گردن می نهند. احساس تکلیف، توأمان احساس انتخاب و رضایت است، ابراهیم به قضای الهی گردن می نهد، حال آن که دیگری (محمود در *مهاجر* و نوذر در *از کرخه تا راین*) در مقابل آن به چون و چرا برمی خیزد. دوپاره از «حضور» این تقابل را به تمامی تفسیر می کند.

ـ در *مهاجر* اسد و محمد هم‌چنان که نماینده شهود قلبی و بینش عقلی هستند، تمایز بین تکلیف و وظیفه را نیز پدیدار کرده، به همین ترتیب سرچشمه های قلبی و عقلی آنان را نشان می دهند. اسد خود را مکلف می داند، حال آن که محمود خود را موظف می پندارد.

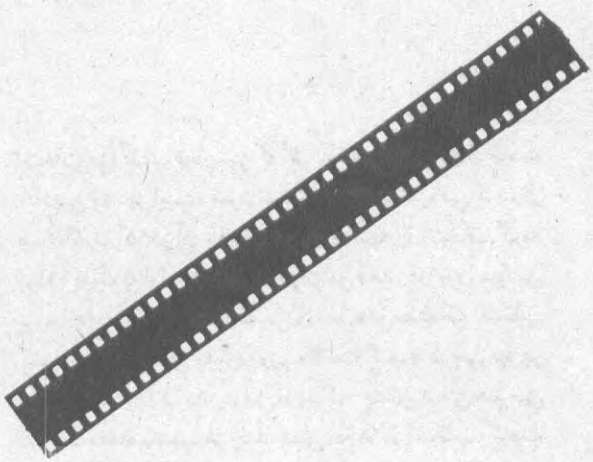
ـ در *برج مینو* نیز منصور و موسی این دو مفهوم را نمایندگی می کنند. در صحنه ای نمادین، موسی وحشت زده، میان زمین و آسمان (تردید میان انجام وظیفه یا تکلیف) به نردبان دکل چسبیده و در همین حال برگه مأموریت (وظیفه) خود را به سمت منصور که بی‌خیال و رها بر نبش دکل نشسته می گیرد، در همین لحظه باد حاصل از موج انفجار برگه مأموریت را با خود می برد. موسی در صحنه ای دیگر در مورد منصور می گوید: «اگه می خواستی دو تا چهار تا کنی، کیلومترها فاصله داشتی، فقط باید تابع محض می شدی. من دلم می خواست چون بهش ایمون داشتم، ولی این عقل لامصب رو چه می کردم.»

مفهوم انتخاب نیز به دنبال درک این دو مفهوم رخ می نماید. قهرمانان نوعی حاتمی کیا همگی سرنوشت خود را انتخاب می کنند، نوذر نیز که آشکارا از این قهرمانان دست نیافتنی به دور است، سرنوشت خود را انتخاب می کند. از همان گونه که در آن سال ها رفتن به جبهه را انتخاب کرده بود، اکنون به اراده تن به مهاجرت می دهد. در *بوی پیراهن یوسف* دایی غفور به صدیقه می گوید: «تو حقته که انتخاب کنی و هیچکی حق نداره تورو ملامت کنه.» موسی نیز بر اوراح شهیدان فریاد برمی آورد که: بذارید من هم حق انتخاب داشته باشیم. هر چند کنش آدم ها در انتخاب آگاهانه آنان معنا می یابد، اما موسی تنها کسی است که ناخواسته باید تن به عهدی بدهد که سالها پیش با روح شهیدان بسته بود.

تمایز تکلیف و وظیفه از نیمه «حضور» (*مهاجر*) به بعد خود را می نمایاند؛ و این از آن‌روست که چهره دیگری از بسیجی، یعنی بسیجی مرد، بسیجی موظف و بسیجی بریده شکلمی گیرد. این تمایز ضروری است تا روی دیگر این سکه را بنمایاند. از این پس بُعد «حضور» بعد می گیرد و تعاطی آراء و اعتقادات قلبی و عقلی، برخورد درام را معنا می دهد. چهره‌ی بسیجی موظف که با محمود (*مهاجر*) رخ نموده بود، در نوذر (*از کرخه تا راین*) به بسیجی بریده و نادم بدل شده و در نهایت به درون شخصیت اصلی «حضور» (*برج مینو*) حلول می یابد. بدین گونه طیفی از آدمها در کنار ابراهیم جان گرفته و تکثر می یابند. بسیجی متعصب، بسیجی متعادل و بسیجی مرد، نقاط این پاره خط اند. نماینده چهره بسیجی متعصب در «حضور» را اصغر می خوانیم. او از ابتدا تا انتها خصایل نوعی خود را حفظ می کند. او در برابر متغیرهای محیطی- چه در ایران، چه در آلمان و چه در بوسنی- ثابت است. او به تمامی بازتاب آرمان گرایی و تمامیت خواهی است، از این رو جدا می ماند، اگرچه در دیگران نیز تکثر می یابد. او مدام نسبت به اوضاع نق می زند، خصایل او برآیند سلحشوری، شهادت طلبی، صداقت و صراحت لهجه و اندکی شوخ طبعی است.

ـ اصغر برای اولین بار در *مهاجر* حضور یافت تا به رابطه اسد و محمود بعد بدهد. اما این هدف به تمامی در از *کرخه تا راین* بر آورده می شود. اصغر و نوذر دو سوی پاره خط تعصب و تردید هستند، سعید به عنوان بسیجی متعادل می کوشد این دو سوی را تعادل بخشد.

ـ در *خاکستر سبز* اصغر با همان خصوصیات خود به بوسنی



می‌آید. عزیز/ هادی (بسیجی متعادل) در بوسنی به کشف مفهوم متعالی دیگری نائل می‌شود. او در بوسنی به دنبال جنگ می‌آید، اما به عشق می‌رسد، اصغر اما قادر به درک این نیاز متعالی نیست. برای او عشق معادل رسوایی است. او برای هادی همه آن چه را که در مورد عشق عزیز شاهد بوده از پایه حاشا و کتمان می‌کند.

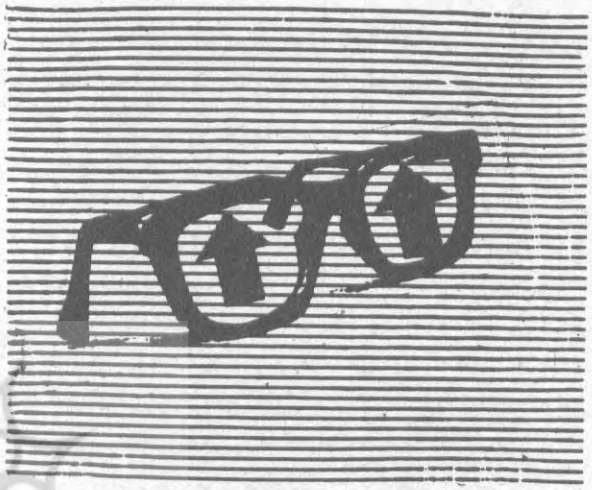
- اصغر در *وصل نیکان* و *بوی پیراهن یوسف* هم چنان حضور دارد، اگرچه در اولی صدای آشنای خود را به شخصیت اول فیلم - امیر - وام داده و در دومی چهره آشنایش دیگرگون شده و عجبا که حضایلش را چندان بروز نمی‌دهد. شاید بعداً، در پاره‌های هنوز ناساخته «حضور»، اصغر هم تحول شخصیتی پیدا کند. در *برج مینو* اصغر است اما صدای او از زبان زن شهیدی که زندگی امروز موسی را به رخ او می‌کشد، به گوش می‌رسد.

می‌بینیم چگونه شخصیت‌های محوری «حضور» - ابراهیم و اصغر- تکثر یافته و از زبان دیگران سخن می‌گویند و یا اساساً دچار تحول می‌شوند، ابراهیم در میان دیگران بیشتر پذیرای نقش‌های متفاوت است. بسیجی مرد به درون ابراهیم حلول کرده و این یک نیز به درون آدم‌های دیگر (منصور در *برج مینو*) می‌رود؛ گاه نیز در خود خصوصیات اصغر را می‌پروراند (*وصل نیکان*).

کلان اثر «حضور» از ابتدا تا میانه فیلمی مردانه است. نه تنها در جبهه، بلکه در نخستین اثر نیز زنی را گرد ابراهیم نمی‌بینیم. در بیمارستان تنها چند زن پرستار صحنه را پرمی‌کنند. در پاره‌های بعد همین حضور نیز محو می‌شود، و این البته با فضای مردانه مناسبت منطقی دارد. اما پس از بازگشت ابراهیم به شهر، به تدریج زنان جلوه‌ی بیشتری می‌یابند. اما این جلوه تنها در ظاهر اثر خود را به رخ می‌کشد و راه به درون آن نمی‌برد. ابراهیم شناختی از زنان ندارد، بنابراین اثر نیز چیزی بیش از تکرار چهره آشنای آنان در سینمای فارسی نمی‌نمایاند. لیکن رفته رفته حضور و تأثیر زنان افزایش پیدا می‌کند و در پاره‌های انتهایی به اوج می‌رسد. در پاره‌های انتهایی «حضور» زن به تمامی در کنار ابراهیم می‌ایستد و می‌توان پیش بینی کرد که به تدریج نقش ابراهیم را تحلیل برده، بر کمیت و کیفیت چهره خود بیفزاید.

- زنان در هویت حضوری منفعل دارند. زنی که شاهد تصادف کودک خود بوده مدام جیغ می‌کشد و یا در کابوس‌های ناصر ظاهر می‌شود، پرستاران زن بی کمترین تأثیری در صحنه می‌روند و می‌آیند. و حضور غایب مادر راه به هیچ احساسی نمی‌برد. چنان که بود و نبود این همه علی‌السویه است.

- در *دیده بان* و *مهاجر* زنان به کلی غایبند، اما در *وصل نیکان* با بازگشت بسیجی به شهر، طبیعی است که زنان نیز چهره خود را بنمایانند. اما زنان در این اثر چهره شایسته ای ندارند. ترسیم شمایل آنان در نازلترین نحو ممکن صورت گرفته. مادرها چون نمونه‌های مشابه مدام زار می‌زنند و زنان نیز مانند سرمشق‌های مبتذل خود تنها قهر و شکایت می‌کنند. در رابطه امیر و مریم هیچ نشانی از عشق به چشم نمی‌خورد، این دو گویی وظیفه دارند با هم ازدواج کنند و تازه این هم از نمونه منحط فیلم فارسی - ازدواج دختر عمو و پسرعمو - گرته برداری شده. امیر، که تا بدین جا، بی منطق ترین و متعصب ترین چهره آثار حاتمی کیاست، بیش از دغدغه عشق، دل مشغول ضدیت با روحیاتی است که پشت جبهه را به جبن می‌کشاند، و از همین رو، اساساً با نام خود اثر نیز به معارضه برمی‌خیزد. حاتمی کیا در این اثر قادر به تبین روابط سببی بین افراد نیست، آدمها توامان هم سمپاتی برمی‌انگیزند، هم آنتی پاتی. امیر در رفتار خود هم محق است و هم نیست. حرف‌ها نیات را هم برملا می‌کنند و هم پوشیده می‌دارند. مریم حرف‌های امیر را می‌پذیرد هم نمی‌پذیرد. و

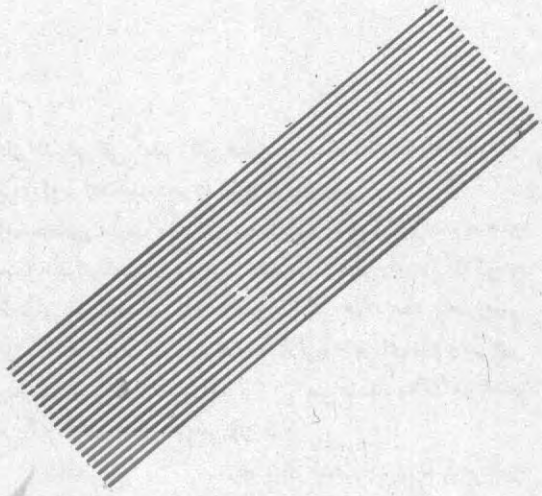


از این رو راه به همنشینی با سیر آدم‌های حاتمی کیا که حداقل در تعصب خود نیز منطق دارند، نمی‌برند.

پیش از این مخملباف در *عروسی خوبان* کوشیده بود با دستمایه‌ای مشابه، نگاهی موشکافانه‌تر به روابط پشت جبهه بیفکند. او به جای انگشت نهان بر جبن بر زراندوزی و سرمایه سالاری روابط شهری انگشت نهاد. نگاه مخملباف را در این اثر، سایه‌دانسته اند از همین رو *وصل نیکان* که حتی در نام خود نیز طابق النعل آن است، کوشیده نگاه روشن‌تری به روابط پشت جبهه بیندازد. اگر در *عروسی خوبان*، رزمنده‌ای موجی همه چیز را از دست رفته پنداشته، مرثیه می‌سراید، در این یک رزمنده‌ای سالم اما معتقد به اصول، می‌کوشد ارزشهای گم رنگ شده را برقرار کند. از همین رو زن در *وصل نیکان* چهره‌ای ضد و نقیض دارد، هم همراه است، هم مانع. زن مساوی با زندگی و این نیز خود با مادیت و عالم جسمانی مرتبط است. حاتمی کیا باید تا آخرین اثر خود منتظر می‌ماند تا بر تعارض میان امر جسمانی و امر روحانی یا ماده و مینو، فایق می‌آمد.

ـ در *از کرخه تا راین*، زن حضوری ناپیدا دارد، اما در غیاب خود خصایل نوعی زن ایثارگر را بازمی‌تابد. زنی متین و محجبه و در عین حال تحصیل کرده که حاضر به ازدواج با یک جانباز نابیناست. در کنار چهره همسر، چهره دیگری تمامی فیلم را به خود اختصاص می‌دهد و آن چهره خواهر است. زنی که مهر می‌ورزد، می‌اندیشد، به راه خطا می‌رود و باز اندیشی می‌کند. رفتن سعید به آلمان استحاله دو جانبه‌ای برای او و لیلاست. هر دو باید در چیزهایی تجدید نظر کنند. اما حضور غایب مادر در این فیلم، چند گام از نمونه‌های مشابه فراتر است. پرداخت حاتمی کیا از مادر در آن توسع معنایی می‌دهد. مادر به نمونه ازلی خود، مادر ـ سرزمین نزدیک می‌شود. این نمونه نیمه ازلی، چهره‌ای دژم و در عین حال پر مهر دارد. می‌راند و می‌کند، به ظاهر خشم می‌گیرد و در باطن مهر می‌ورزد.

ـ حاتمی کیا در *خاکستر سبز* به کشف چیزی نائل می‌شود که تا پیش از این چونان حقله مفقوده‌ای در آثار او بود. کشف معنای عشق حادثه‌ای در سینما حاتمی کیاست. اما این مفهوم در اثر بعدی او مکرر نمی‌شود، اگرچه همین یک فیلم به تمامی جبران همه این بی‌توجهی را می‌کند. رابطه زن و مرد در همه آثار حاتمی کیا، جز این، در چارچوب خانواده حاصل می‌شود، اما در اینجا عشق رها از همه تعینات عرفی است، و از همین روست که اصغر آن را رسوایی می‌داند. اما با این همه عشق *خاکستر سبز* عشق نیالوده و یا چیزی است که عرفای ما آن را رشحه‌ای از عشق معنوی و لطیفه‌ای قدسی دانسته‌اند. همه نشانه‌های عشق شرقی ـ رسوایی، وصل و هجران ـ در عشق عزیز و فاطیما وجود دارد. حاتمی کیا چهره‌ای دو سویه برای فاطیما ترسیم می‌کند، او از یک سو با زمین و نفس در ارتباط است، و نشانه‌هایی که با او همراه است ـ بخار حمام، لباس قرمز وخون دست عزیز ـ این احساس را شدت می‌بخشد، و از سوی دیگر با عشقی معنوی مرتبط است. اولین حضور فاطیما در لحظه‌ای است که عزیز به نماز ایستاده، نشانه‌های همراه او نیز، همه بر این وابستگی دلالت دارند، سبد نان و انگور، حضور اسب در کنار او و در نهایت، وصل در زیر باران که نشانه لطف الهی است و اولین کلام او که قل هوالله... است، همه بر بستگی او به ملکوت اشاره دارند. حضور غایب فاطیما در هادی که این واقعه را جستجو می‌کند، همین احساس دوگانه را برمی‌انگیزد. او مدام فاطیما را با دیگران اشتباه می‌گیرد و یک بار زنی به نام المیرا را، که مور دتجاوز سربازان صرب قرار گرفته، به جای فاطیما می‌پندارد. گویی المیرا چهره دیگر فاطمیا است. معصومیت آلوده شده المیرا، و دختر مبارزی که می‌خواهد



سقط جنین کند، در کنار چهره فاطیما، نمادی از خود سرزمین بوسنی هستند. سرزمینی که مورد تجاوز قرار گرفته. حنیفا، زمانی که هادی عکس فاطیما را پاره می کند، صریحاً به این وابستگی اشاره می کند. «بوسنی همینه، تک تکه...»

ـ در بوی *پیراهن یوسف* صدیقه، نسرین، شیرین، همسر حبیب ـ بسیجی موجی ـ و زن فرنگی، تعینات متنوع زنان نوعی آثار حاتمی کیا هستند. شیرین ادامه چهره لیلا *از کرخه تا راین* و تصویر دیگر نسرین در همین فیلم است. او از آن سوی مرز بازمی گردد تا به انتظار برادر اسیر خود ـ خسرو ـ بنشیند. می توانیم از برخورد او با یوسف، که دستش را از دست داده، در پایان فیلم، ارتقای مرتبه خواهر فداکار را بر مرتبه همسر ایثارگر پیش بینی کنیم. زنان دیگر همگی طیفهای دیگر همسر را نشان می دهند. صدیقه دختری است که انتخاب مجدد را بر انتظار یوسف ترجیح می دهد. او درست هنگامی می رود که شیرین بازمی گردد و جای او را می گیرد. نسرین چهره صبور همسر ایثارگر است، در حالی که چهره خسته همین همسر را در وجود همسر حبیب می بینیم. زن فرنگی چهره ای متفاوت از زنانی که مانده اند، نشان می دهد.

ـ *برج مینو* در میان همه آثار فیلم، به تمامی توجه خود را به تبیین زندگی پس از جنگ معطوف کرده، می کوشد تکلیف جدا سری امر مادی و مینوی را روشن کند. چنان که گفته ایم، فیلم ساز در این اثر، بازی ظریفی با نام مینو دارد. مینو: ۱ـ نام زن اصلی فیلم است. ۲ـ نام جزیره ای در خرمشهر است. ۳ـ مترادفی برای بهشت است. ۴ـ به امر مینوی و قدسی در برابر امر مادی و جسمانی اشاره می کند.

در این فیلم بسیجی ـ موسی ـ به شهر بازگشته و همه ی آنچه را که بر او و این سرزمین رفته فراموش کرده، او حتی تمایلی به دیدن تابلوی دوست همرزم خود ـ منصور ـ در اتاق خواب خود هم ندارد. در فیلم شاهد تقابل آسمان و زمین و مینو ماده هستیم. ازدواج برای موسی به مثابه اسارت روح در زمین و در تخته بند تن است. مینو می گوید: «موسی من رو زمینی می دونه». اما موسی از معنای مینو که همان بهشت یا زمین آسمانی است، غافل است. این معنا به صاحت در این مکالمه منصور و موسی آشکار است:

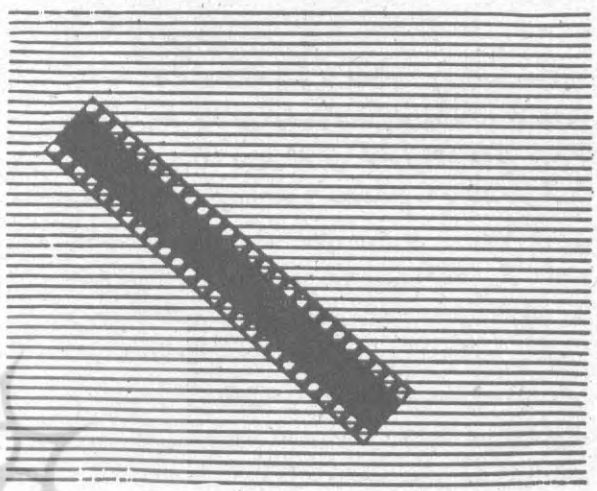
موسی: من زمینی شدم منصور، من زمینی شدم.

منصور: آدم زمینی که نمی آد تو دکل ققنوس خواستگاری کنه. می دونی مینو چیه؟

موسی: بهشت، جنت.

منصور: مگه بهشت زمینه؟

در این فیلم همه گفتارها معنایی درونی دارند، وقتی منصور بالای دکل می گوید: «تو فکر می کنی پامون به زمین می رسه.» این گفته ضمن آن که به ارتفاع دکل و زمین واقعی اشاره دارد، در سطح زیرین کلام، معنایی درونی را که فیلم از آغاز بر آن ـ تقابل آسمان و زمین به منزله امر معنوی و امر مادی ـ اتکا دارد، بیان می کند. همچنین است وقتی موسی می گوید: «من این دکل [= آسمان] رو دارم تا تو [=زمین] رو به دست بیارم.» موسی از پیوستن به آسمان می هراسد. او در جایی به مینو می گوید: «می ترسم از دستت بدم.» در این لحظه او بی شک از مینو، حیثیت زمینی و مادی او را اراده می کند، غافل از آن که مینو خود بهشت یا زمین مثالی و آسمانی است، در مادیت ظاهری خود به عالم مینو و معنا اشاره می کند. به عبارتی مرتبه واسط بین این دو است. از همین رو حجله گاه آنان در بالای دکل، در دل آسمان است. حتی مسیر حرکت آنان برای ماه عسل نیز جالب است. هدف آنها در بدو سفر اصفهان است که شهری توریستی و به شدت زمینی است، قلب مینو گواهی می دهد که آنها به اصفهان نخواهند رسید. ارواح شهیدان ـ گروه ققنوس ـ آنان را به خرمشهر که ترمیولوژی و فرهنگ جبهه آن را شهری



.آسمانی می‌داند، می کشاند. گویی آنان برای این دو جشن و ماه عسلی به شیوه خود، در مرز آسمان و زمین، تدارک دیده‌اند. اما از این تاویلات که بگذریم، مینو در حیثیت مادی خود نیز، چهره‌ای که دارد. او دختری است که بر جنازه برادر خود، منصور، موسی را انتخاب می کند. در این جا باز بر اهمیت انتخاب در کنش افراد فیلم‌های حاتمی کیا تأکید می‌شود. بنابر این زن دیگری نیز برزنان نوعی **حاتمی کیا** افزوده می‌شود، زنی که باید او را زن آگاه خواند.

اگر در مسیر خودساختگی‌های این نوشتار (حضور، ابراهیم و اصغر) بخواهیم زنی نوعی نیز برای «حضور» بسازیم، شایسته است او را مینو بنامیم. تحول مینو در «حضور» به تدریج صورت می گیرد: زن ناآگاه و سنتی (*وصل نیکان*) زن ایثارگر (*از کرخه تا راین*) زن آگاه (*برج مینو*). تحول مینو از ناآگاهی به آگاهی، براساس این نمودار علی القاعده به وساطت کسب خصلت فداکاری میسر می‌شود، اما این نمودار حلقه‌ی مفقوده‌ای دارد که آن زن عاشق است. این زن در یکی از پاره‌های «حضور» در وجود فاطیما متجلی شده بود، از تأثیر این زن در تحول مینو و کسب آگاهی او در «حضور» نباید غافل بود.

آذین بندی

ما هنوز چیزی از آذین بندی «حضور» نگفته‌ایم. **حاتمی کیا** با نشانه‌ها و نمادهایی کلان اثر خود را آذین می کند. نشانه‌هایی که می‌توان آن را بر ساخته خود او دانست، به گونه‌ای که اکنون تصویر پلاک به مثابه مُهر شخصی فیلم‌ساز تلقی می‌شود. از این نشانه‌ی تصویری در «حضور» بسیار گفته‌اند، اما نگارنده بر آن است که **حاتمی کیا** بیش از این یک، نمادها و نشانه‌های دیگری آفریده که بسی بیش از این شمول معنایی داشته و بارها پنهان‌تر و گسترده‌تر از تصویر نشانه‌ی پلاک هستند.

آسمان نخستین نماد گسترده در میان نمادها و نشانه‌های حضور است، چنان که نمی‌توان سرتاسر کلان اثر را بی‌آن درک کرد، و بسا که می‌توان، به تسامح، حضور را اثری درباره‌ی آسمان و تفسیر معانی انگیخته آن دانست. نگارنده بر آن است که می‌توان **حاتمی کیا** را فیلم‌سازی جنگی ندانست. جنگ برای او بهانه و نقطه حرکتی بیش نیست. او فیلم‌سازی است که «حضور» را در شرح و بیان آسمان و ملکوت و فراق و وصل آن ساخته است. پاره‌های کلان اثر هربار بیش از پاره قبل، به شکلی آشکارتر، قصه، روابط، آدم‌ها و عناصر کلامی و دیداری اثرش را به آسمان ارجاع می‌دهد. در ابتدای «حضور» (هویت) آسمان غایب است، اما حضور آسمان را در همین تأثیر عدمی آن باید جست. آسمان غایب است، زیرا ابراهیم به شدت زمینی است و از آسمان و حضور معنا غافل مانده است. غیاب آسمان به حضور زمین معنا می‌دهد و عدم خود را آشکار می کند. اما پس از کنار رفتن حجاب غفلت از مقابل دیدگان ابراهیم و دیده‌ور شدن او آسمان حضور می‌یابد.

- پای در راه نهادن عارفی در بستری از آسمان آبی اتفاق می‌افتد. دویدن او به سمت خط مقدم بدل به پروازی بر فراز تل خاک ریزها می‌شود. ما بعداً در آثار بعدی **حاتمی کیا** خواهیم دانست، پرواز نشانه شهادت است. از این طریق فیلم از پیش عاقبت خود خواسته عارفی را به ما گوشزد می کند.

- در میان آثار هشت گانه **حاتمی کیا**، سومین اثر او **مهاجر** به همراه آخرین آنها - *برج مینو* - به تمامی اندیشه‌هایی در باب آسمان و آن امر قدسی است که آسمان کنایتی از آن است. مهاجر دستگاه پرنده‌ای است که توامان، هم محصول اندیشه است و هم محصول دل. پرواز آن هم با بینش علمی و هم با هدایت قلبی همراه است. به عبارت فیلم باید قلب و دستگاه (اندیشه) با هم تنظیم شوند. مهاجر محصول علمی زمینی است، اما محمل اتصال با ملکوت است. از سوی دیگر مهاجر، به جان مایه شخصیت اصلی فیلم که گویی دچار هجران از ماوای نخستین است، معنا می‌دهد و چنان که

گفته ایم ترکیب هم ریشه مهاجر و هجران با بستر تصویری فیلم، نیزارهای هور، ما را به بیت مشهور مولوی که خود باز گفت حکمت غنوسی است، ارجاع می دهد: بشنو از نی چون شکایت می کند/ از جدایی ها حکایت می کند.

اسد در خلوت مهاجر را برای آزمایش پرواز می دهد. دستگاه پرنده در آسمان گم می شود. صدای پرواز در ذهن مکرر شده و در رویای اسد، مهاجر فضای بی کران آسمان را درمی نوردد. چنان که دانسته ایم، پرواز از نگاه پرنده بر فراز زمین، در نشانه شناسی آثار حاتمی کیا، رمزی از شهادت است. فیلم ساز باز از این طریق سرنوشت محتوم اسد را در برابر ما می نمایاند. در واپسین نمای فیلم، مهاجر با پلاک شهیدان در فضای لایتناهی پرواز می کند.

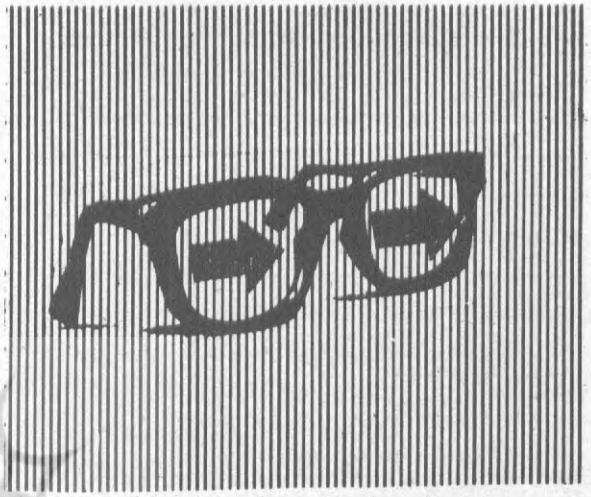
ـ در *وصل نیکان*، آسمان حضوری متناقض نما دارد، هم مامن ملکوت و محل عروج شهداست و هم بستر اضطراب، فضایی که بستر موشک های مخرب است، اگرچه آن را نیز به نظر سعید می تواند به منزله بال فرشته ها تعبیر کرد.

ـ آغاز و پایان *از کرخه تا راین* با آسمان و پرواز هواپیما است، در این رفت و برگشت آسمان، فرهنگ کرخه با فرهنگ راین می آمیزد.

ـ به همین گونه *خاکستر سبز* نیز با آسمان و پرواز هواپیما آغاز می شود، و باز فرهنگ جبهه جنوب ایران با فرهنگ بوسنی می آمیزد. از این طریق قصه ایران با قصه بوسنی پیوند می خورد. آغاز جستجویی که جان مایه قصه فیلم است، از آسمان آغاز می شود.

ـ رفت و آمدهای آسمانی در *بوی پیراهن یوسف* بیش از فیلم های دیگر **حاتمی کیا** است درست در لحظه ای که صدیقه با هواپیما می رود، شیرین باز می گردد و بازفرهنگ جا به جا می شود. زن فرنگی، اصغر و حبیب هم با هواپیما می آیند. فرودگاه بدین ترتیب به مکاره ای از عقاید و فرهنگ های متنوع بدل می شود. با هر هواپیما کسی (فرهنگی) می آید و می رود، و ماشین دایی غفور عمل نمایش این فرهنگ هاست.

ـ اما آسمان در *برج مینو*، از هر حیث جایگاهی یگانه در میان همه آثار **حاتمی کیا** دارد. اگر آسمان (ملکوت) را شخصیت اول *برج مینو* بدانیم به بی راه نرفته ایم ـ موسی که تنها بازمانده ی گروه برافروزنده ی دکل قفنوس است، اکنون در دوران فراموشی جنگ، در یکی از برج های تهران زندگی می کند. تقابل دکل و برج از همان ابتدای تقابل آسمان مادی در برابر آسمان ملکوتی را نمایان می کند. این تقابل از یک سو و تقابل امر آسمانی و امر زمینی که پیش از این به تفصیل گفته ایم، از سوی دیگر حضور فراگیر آسمان را نشان می دهد. **حاتمی کیا** خود در این باره گفته است «هدف در این جا از ساخت و چیدن دکل، یک شکل سمبلیک برای نشان دادن فاصله از زمین و امور دنیوی است.» ارجاع به زمین و آسمان در همه تصاویر و گفتارهای فیلم پراکنده شده اند. این فیلم به واقع بسط نماد آسمان است. در *برج مینو* نیز همچون *دیده بان* و *مهاجر* باز باتمثیل پرواز پرنده به مثابه رمز شهادت روبرو می شویم. در هنگامه شهادت منصور کبوتری با پرواز خود و نزدیک شدن به دکل پیام شهادت او را می آورد. اگرچه می توان پنهان کرد این نازلترین سطح نمادگرایی برای بیان شهادت است، اما پرداخت **حاتمی کیا** از شهادت منصور خلاقانه است. تصویر او به هنگام سقوط از دکل به گونه ای است که گویی در قلب آسمان فرو می رود. پر کبوتر، تصور پرواز او را قوت می بخشد. جز کبوتر، در این فیلم، با ققنوس ـ پرنده ای اساطیری ـ روبرو می شویم. ققنوس پرنده ای است که به گاه مرگ خود را به آتش می کشد، تا از خاکسترش پرنده ای دیگر زاده می شود. موسی اگر چه گفته است که دیگر به یاد نمی آورد که ققنوس خوردنی است با پوشیدنی، و خود را



بیشتر به عقابی تشنه بیشه می‌داند، اما در پایان بدل به همان ققنوسی می‌شود که از خاکستر یاران شهید برخاسته و باز کردن دکل را بر عهده می‌گیرد. چنان که گفته ایم دکل نقطه اتصال به آسمان ملکوت است و در زمان قطع این اتصال، تنها کسانی که بوی از آسمان شنیده اند، مجاز به باز کردن آن هستند.

دومین نشانه‌ی فراگیر در «حضور» که محمل منطقی آن موجب پنهان ماندن آن شده کاربرد وسیع وسایل ارتباطی است. در «حضور» بسامد بالایی از کاربرد دستگاه های صوتی (ضبط، تلفن و بی سیم) و تصویری (دوربین عکاسی، دوربین فیلمبرداری، دستگاه ویدئو، تلویزیون، عکس) و نامه را شاهدیم. این وسایل موجب ارتباط ابراهیم با خود، گذشته، دیگران و خدا می شود. این وسایل عموماً صدای حقیقت تلقی می شوند. تلویزیون اما وسیله ای است که در «حضور» همواره حقیقت را تحریف می کند. در «حضور» واقعه‌ی تحریف شده‌ی جنگ خلیج فارس به تمامی از تلویزیون پخش می شود. دوربین دستی ویدئو نیز در «حضور» گامی مانده به شهود حقیقت است، از طریق این وسیله همواره حقیقت را با واسطه می بینیم. اما غیر از این، وسایل دیگر به بیانگری حقیقت کمک می کنند. ابراهیم از طریق آنان حدیث نفس می کند، یا با حدیث دیگران شریک می شود.

- در *هویت*، ناصر هویت واقعی خود را از طریق نامه برای بسیجی عارف افشا می کند.

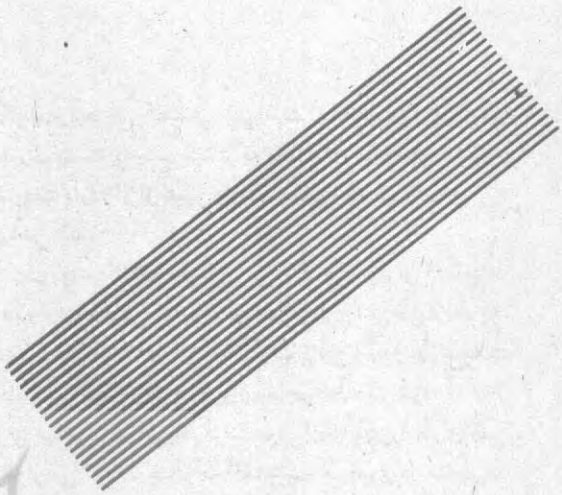
- عارفی را در *دیده بان* عموماً تنها می بینیم، آن چه او را با دیگران مرتبط می کند، بی سیم است. مکالمات رمزی عارفی با یاران پشت بی سیم، بیشتر به مغازله ای عارفانه - عاشقانه مشابهت دارد، او از همین طریق امکان شهادت را برای خود مهیا می کند.

- در *مهاجر* اتفاقی بی بدیل می افتد. بی سیم از کار افتاده و همه ارتباط هایی که به نوعی مهر زمین را بر خودارند، بلا استفاده مانده اند، در این میان ارتباط بین اسد و یاران پشت خط مقدم، تنها از طریق پرواز مهاجر انجام می شود. آنان از طریق مهاجر برای هم پیام فرستاده و با یکدیگر رابطه ای قلبی برقرار می کنند. چنان که گفته ایم، هر امری در *مهاجر* با آسمان و قلب بستگی دارد. مهاجر نه تنها ارتباط اسد و محمود را با هم برقرار می کند بل موجب ارتباط اسد با ملکوت هم می شود.

- بی سیم در *وصل نیکان* چون همه آدم ها و اجزای سازنده اثر تعمیق نمی شود و به فراسوی خود راه نمی برد.

- در *از کرخه تا راین*، تقریباً مجموع وسایل ارتباطی آثار حاتمی کیا را می توان دید. آن چه موجب پیوند سعید با لیلا و فاطمه می شود، تلفن است. لیلا در این سوی خیابان، با تلفن، سعید را از سوی دیگر به سمت خود می کشاند لیلا از طریق تلفن با مادر - وطن ارتباطی خاموش و شرمزده دارد. سعید با تلفن از سرنوشت مدهش خودآگاه می شود. صدای تقویت شده تلفن در این اثر، ما را به حریم درونی اشخاص دعوت می کند. جز تلفن، دوربین و دستگاه ویدئو نیز در فیلم اهمیتی به سزا دارند. شوهر آلمانی لیلا، آندریاس، یک فیلمبردار است. او جهان را به دلخواه خود از درون قاب دوربین می بیند. آندریاس وابسته به نگرش مع الواسطه است و از همین رو با بینش شهودی رابطه ای ندارد. او با دوربینش سعید را دو بعدی می کند. سعید در بادی امر، تنها موضوعی برای قاب دوربین اوست، اما به زودی سعید از اندازه های قاب او بیرون می زند.

- در *خاکستر سبز* این مفهوم که دوربین ویدئو، به مثابه نگریستن با واسطه به جهان و حقیقت است، و تنها زمانی که آن را کنار نهیم، به حقیقت دست خواهیم یافت، تثبیت می شود. هادی با یک دوربین دستی ویدئو به بوسنی می آید. او پی جوی ماجرای عاشقانه عکاسی است که معشوق



بوسنیایی خود را گم کرده است. او تنها زمانی می تواند به بوسنی وارد شود که ضبط و عکس و دوربین خود را به دور افکنده باشد. او اکنون به مرتبه نگرش بی واسطه استعلا یافته است. با دور انداختن دوربین، دیگر به عزیز و گذشته باز نمی گردیم، بل با هادی در بوسنی همراه می شویم. در واقع فیلم تمام شده، اما تازه بوسنی آغاز می شود. عزیز حقیقت عشق خود را از طریق ضبط صوت برای هادی باز می گوید. این همانی هادی و عزیز نیز از طریق دنیای عکس و تصویر ممکن می شود. این همانی حاتمی کیا با آتیلاپسیانی لحظاتی قبل در هواپیما انجام شده است. بیننده ابتدا با نمای نقطه نظر (P.O. V) عزیز وارد بوسنی می شود. صدای شاتر دوربین، شاخص حضور عزیز است. هادی در هواپیما چشمانش را می بندد، به بوسنی در گذشته باز می گردیم، اکنون از پشت عزیز را می بینیم. دوربین به او نزدیک می شود. او به بهانه نگریستن به سوی دیگر، به شکلی طبیعی رخ برمی گرداند، آنگه به سمت دوربین برمی گردد. ما اکنون می بینیم هادی به جامه عزیز درآمده. این همسانی در پایان کامل می شود. در پایان نیز هادی از طریق قاب دوربین خانه فاطیما را بازمی شناسد، صدای پی در پی شاتر دوربین به هنگام سقوط او تأکیدی مکرری بر حضور ابتدایی عزیز و انتهای حضور هادی است. آن دو یکی شده اند، حتی در پایان هادی لباس عزیز را به تن دارد، دیگر بازشناخت آنان از یکدیگر دشوار شده است. این وسایل ارتباطی موجب پدیدار شدن حقیقت می شود. هادی در پایان نه تنها حقیقت را کشف می کند، بلکه خود را در مرکز آن می یابد.

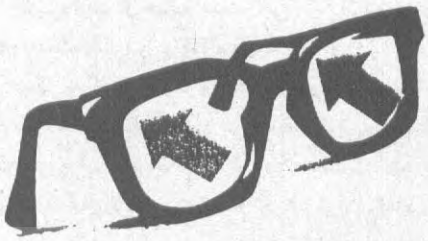
- در *بوی پیراهن یوسف* نیز، همچون *از کرخه تا راین*، صدای تقویت شده تلفن در فصل عروسی صدیقه، و گفتگوی او با همسرش که در آن سوی دنیاست، ما را به حریم و خلوت آنان راهنمایی می کند. در حالی که همین دعوت به خلوت در لحظه ای برخورد نسرین و اصغر، از روی آبرو، میسر نمی شود. مکالمه تقویت شده ابتدای فیلم، حقیقت عشق، انتخاب و تردید صدیقه را برملا می کند. در همین فیلم نوار ویدئویی که از رزم شبانه اصغر و یوسف باقی مانده، خاطره آنان را همواره برای دیگران زنده نگاه می دارد.

نامه عهد موسی و یاران گروه ققنوس، در *برج مینو*، نقطه اتصال موسی با گذشته است. در پایان نیز حدیث نفس او را از طریق صدای ضبط شده او در ضبط صوت ماشین می شنویم. او حقیقت وجود پریشان خود را از این طریق هویدا می کند: «موسی روحش زخمیه، موسی روحش چرکینه، موسی روحش مداوای می خواد.»

جز این نشانه هایی که همواره ابراهیم را در بستر آنان و یا با آنان دیده ایم، نشانه ی دیگری نیز «حضور» را آذین بندی می کند. ابراهیم را بارها درون آن نشانه مشاهده کرده ایم و آن اتاق قرنطینه بیمارستان و محفظه پلاستیکی اکسیژن است. تو گویی این محفظه حریمی است که او را از دنیای اطراف جدا می کند. گویی سفینه ای است که او را به سمت ملکوت می برد، یا به بیانی دقیق تر، حریم و قرنطینه ای است برای ورود به خاک آسمان. هرچند او خود این حریم را آکواریوم یا ویترین تماشا بداند، اما تعبیر اصغر که این محفظه را کاخ سلطنت می خواند، از نظر حاتمی کیا درست تر است اگر وجود بیمارستان در فیلمی که جبهه و نبرد، بستر ظاهری آن است منطقی بنماید، وجود این حریم بی شک خبر از دل مشغولی فیلم ساز به پرورش این نماد می دهد.

- از میان آثار هشت گانه **حاتمی کیا**، در *هویت*، *دیده بان* و *خاکستر سبز* فضای بیمارستان را کم و بیش می بینیم. اگرچه این فضا در *دیده بان* سنگری جدا افتاده باشد. این فضا به کلی در *مهاجر* و *بوی پیراهن یوسف* غایب است. اما در باقی آثار با اتاق یاتخت قرنطینه روبرو می شویم.

- در *وصل نیکان* برای اولین بار محفظه پلاستیک اکسیژن



هویدا می‌شود. امیر با این حفاظ، از جهان اطراف، جهانی که نه او و آن را درک کرده، نه آن او را، جدا شده است.

ـ *وصل نیکان* در ابتدا با بیمارستان شروع می شود. این ـ آغاز تناظر او با فیلم *عروسی خوبان* را که فضای مشابهی آغاز می‌شد، قوت می بخشد. اما هرچه آغاز آن پر تنش و کوبنده بود، شروع یک آرام و انفعالی است.

ـ در *از کرخه تا راین*، سعید با تخت‌های خودکار، با لنزی که او را معوج (دفورمه) نشان می‌دهد، وارد دستگاه رادیو تراپی می‌شود. قیافه تسلیم او تمایزی ذاتی با چهره‌ی پر تشنج حاجی، در فصلی مشابه در فیلم *عروسی خوبان* دارد. سعید در اتاق شیشه‌ای خود را از همه عالم جدا مانده است. این اتاق به واقع اتاق انتظار عالم ملکوت است.

ـ در *برج مینو* باز با محفظه پلاستیکی اکسیژن روبرو می‌شویم. بار نخست موسی و منصور را در آن می بینیم و بار دیگر مینو را. آیا او نیز از همین طریق ره سپر ققنوسان و راز آشنایی ملکوت شده است؟

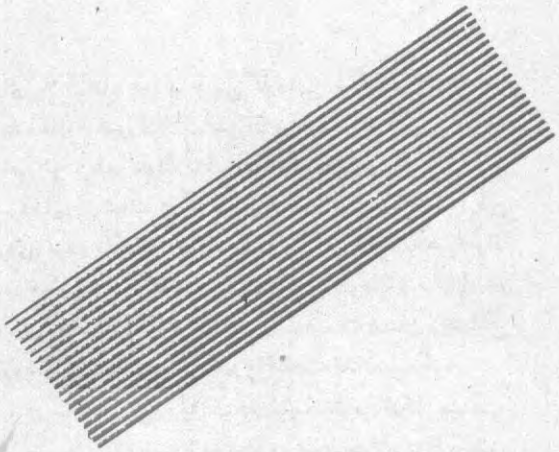
پلاک آشناترین نشانه معنایی در حضور است. نشانه ای که از کثرت استعمال، همه آشنا و امضای فیلم ساز شده است. نطفه این نشانه از نخستین نمای عنوان بندی، اولین پاره «حضور» بسته می‌شود. در این پاره ابراهیم پلاک هویتی ندارد و در نتیجه هویتی ندارد. در پاره‌های بعد زنجیر طلایی او به پلاک تبدیل می‌شود. بعدها پس از کسب هویت، پرنده دست ساز او (مهاجر) این نشانه هویت او و شهیدان دیگر را به سراپرده‌ی ملکوت می برد. زنگ خوش آوای پلاک ها، چونان جرس کاروانی است نیز هست. در یکی از پاره های حضور، پلاک سوزان بر دست ابراهیم، بر وجود او، حک می شود، تا به عنوان نشانه ای جدانشدنی و داغی مبارکی، ابدی شود. این نشانه در آن سوی جهان در دستان کودکی نیمه خودی ـ نیمه بیگانه (یوناس) به یادگار گذاشته می شود. یوناس در هواپیمایی که به سمت وطن (هویت و مادر) باز می گردد، این آخرین یادگار ابراهیم را به سمت فضای لایتناهی آسمان، روبه کیهان ملکوت گرفته و با اندیشه بدان می نگرد.

ـ در *خاکستر سبز*، پلاک در شایسته ترین شکل مشاهده می شود. پلاک دو نیمه شده و در دو سوی جهان، دوپاره عشق را به هم متصل می کند، و آن چنان که وظیفه اصلی آن است به کارشناسایی می آید، اما این بار نه شناسایی عزیز، بل شناسایی فاطیما.

ـ در *بوی پیراهن یوسف*، صدیقه پلاک را به دایی غفور باز پس داده، و سنگر انتظار را به او می سپارد. پس از این پلاک، همواره آویخته در برابر چشمان دایی غفور، یاد یوسف گم گشته را مکرر می کند. تأکید بر پلاک از ابتدا بر باز آمدن یوسف گم گشته گواهی می کند. اگرچه مصراع حافظ از پیش همه فیلم راچکیده کرده بود.

ـ در *برج مینو* پلاک که نشانه اتصال به آسمان است، با نشانه ای زمینی همراه می شود و با این اتصال، آسمان و زمین را به هم متصل می کند. برابر نهاد پلاک در این جا، رشته‌ی مروارید مینو است. مروارید نشانه هویت نیمه زمینی ـ نیمه آسمانی مینو است. در پایان فیلم پر کبوتری که نشانه شهادت است و علامت خونین پلاک منصور بر آن ثبت شده، درکنار مروارید فرود می‌آید و این دو را به هم پیوند می‌دهد. پیوند با **واسطه ماده** و مینو در این لحظه ممکن می شود.

نشانه های تکرارشونده کوچکتری نیز در «حضور» به چشم می‌خورد که در پاره‌های نخستین خام دستانه و در پاره‌های فرجامین قوام نیافته اند. صرف نظر از نشانه های تصویری، **حاتمی کیا**، در «حضور» جابه جا از ادبیاتی بهره می گیرد که به ترمینولوژی جبهه و جنگ نظر دارد. در این ادبیات نقل و نبات و سجیل کنایه ای از خمپاره ها و هدایت الهی استعاره ای از هدایت آتش است؛ اهل نار و سپاه ابرهه به نیروهای متخاصم اطلاق شده و بوی خوش به حضور شهادت تأویل می شود. منصور در لحظه‌ی



شهادت واژه هایی را پی درپی بر زبان می آورد که چکیده ادبیات «حضور» است: «برج، باروت، خون، دشمن، ترس، پرواز، عشق، حال، شور، دل، وصل، بهشت». این واژه ها همه مؤلفه های جهان فکری **حاتمی کیا**را بار دیگر خاطر نشان می کند.

اما آنچه در کاربرد نشانه های «حضور» اهمیت دارد، جاری شدن آنها در بستر منطقی و واقعی خودشان است، به گونه ای که عموماً وجودشان بر اثر سنگینی نمی کند. آنها وجود درونی خود را با فریاد آشکار نمی کنند، بل در حضوری نامحسوس و ژرف ساخت متجلی می شوند.

برج مینو و *خاکستر سبز* را می توان بدون وقوف به همه ارجاعات درونی آن تماشا کرد. *مهاجر* و *از کرخه تا راین* را می توان بدون هر گونه تاویل باطنی نگریست. دکل در وجه ظاهری، حضور آسمانی خود را فریاد نمی زند. و تناظر قلب و اندیشه و تکلیف و وظیفه در لایه های آشکار، نمود نمی یابد. او از مدلول هایی صوری برای بیان اموری ذهنی چون حضور قلب و تمرکز ذهن استفاده می کند، مدلول هایی که جز ارجاعات درونی، هویتی خود آشکار نیز دارند.

آثار **حاتمی کیا** را می توان چونان کوه یخی تصور کرد که جز ثلث بیرونی خود، انبوهه ای ناپیدا نیز دارد.

مکان های پاره های هشت گانه «حضور» را می توان تأویلی رمزی کرد. **حاتمی کیا** از شهر می آغازد (هویت) و به جبهه می رود (*دیده بان* و *مهاجر*)، باز به شهربازمی گردد (*وصل نیکان*) و ناگهان با پرواز هواپیمایی سر از آن سوی جهان در می آورد (*از کرخه تا راین* و *خاکستر سبز*)، با پروازی دیگر باز به شهر برمی گردد (*بوی پیراهن یوسف*) آخرین ایستگاه حضور، به طرزی با معنا جزیره مینو و جبهه است. این سیر از یک سو گستردن گستره ی اندیشه فیلم ساز و فراخنای نگرش او را پدیدار می کند و از سوی دیگر به گونه ای رمزی یادآوری دوبارهٔ آنچه را که بر این سرزمین رفته به فیلم ساز گوشزد می نماید. گویی خود فیلم ساز نیز، همچون آخرین ابراهیم، باید به شیوه ی حکمت کهن غنوسی، با یادآوری مجدد به پالایش و تصحیح نگرش خود بپردازد.

سیر شیوه ساخت پاره های «حضور» نیز معنایی ویژه در خود دارد. فیلم ساز با ملودرام آغاز می کند، و به خلق فضایی از جنگ نائل می شود که این شیوه در سینمای جنگی نه سلفی دارد، نه خلف شایسته ای و از همین روست که نگارنده جنگ را در سینمای او اساساً بهانه ای بیش نمی داند. جنگ در سینمای او استوار بر سلحشوری و یکه تازی نیست، بل بر معرفت استوار بوده و بستری است برای خلق مفاهیمی هستی شناسانه در ارتباط انسان با آسمان. او در پاره های راین و یوسف به قالب موفق تری از ملودرام می رسد. اما او در دوپاره ای که در بوسنی و جزیره مینو می گذرد، قالب نوینی را کشف می کند، که اگرچه در سینمای ایران و جهان قالب ناشناخته ای نیست، در سینمای **حاتمی کیا** بدیع می نماید.

ـ *خاکستر سبز* از حیث ساختار سینمایی و صناعت روایت داستان پر ارج ترین اثر **حاتمی کیا** است. عمده وظیفه روایت وقایع فیلم را تصویر بر عهده دارد. زمان ومکان خطی و پیوسته در این فیلم پی در پی شکسته می شود. تداخل قصه های اصلی و فرعی و همسانی آنان در پایان، روایتی متفاوت می طلبد که فیلم به خوبی از عهده آن برآمده.

ـ شکست زمان خطی در *برج مینو* به اوج می رسد. مینو از زمان حاضر به زمان گذشته پرتاب شده و با منصور ـ برادر شهید خود ـ هم کلام می شود. شکست زمان در *خاکستر سبز* محملی منطقی داشت. آن به **حاتمی کیا** در آن فیلم امکان بازی با زمان را می داد، وجود وسایل دیداری و شنیداری (دوربین ویدئو و ضبط اصوات) بود، چیزی که *برج مینو*از آن بی بهره است و بازی با زمان در آن بی واسطه این همه انجام می گیرد.

پس از این بررسی اکنون می توان گفت که سینمای **حاتمی کیا** از ابتدا بر تقابل های دوگانه استوار بوده است، چنان که اگر جدال

تقابل های دوگانه را از آن حذف کنیم، «حضور» به اثری پرت و منفعل بدل می شود. جفت های کمینه معنایی همچون: قلب/ عقل، بینش عقلی/ شهود قلبی، تکلیف/وظیفه، انتخاب/اجبار، تصمیم/ تردید، آسمان/زمین، مینو/ماده، روح/ جسم، پلاک/ مروارید، بینایی/ نابینایی، چشم دل/ چشم سر، باطن/ ظاهر و... فیلم ساز و بیننده را به سمت گیری به یک سوی این جفت ها می کشاند، در ابتدای «حضور»، سمت گیری **حاتمی کیا**، به سوی یکی از سویه های هرجفت قاطع و بی تردید بود، هرچه به پایان حضور نزدیک می شویم، از قاطعیت جانبداری **حاتمی کیا** کاسته شده بر نسبیت آن افزوده می شود. از این گذشته آنچه به پیروزی قلب بر عقل در پاره هایی از «حضور» گفتیم، در مورد کلیت این کلان اثر نیز صادق است. «حضور»، حضور بینش شهودی را هرلحظه یادآوری می کند؛ و ابراهیم هربار، به تناوب، دیده وری و شهود قلبی را باز کشف می کند؛ و بدین ترتیب فیلم ساز جهانی را خلق می کند که نیروی خود را از عالم شهادت می گیرد، اما ارجاعات آن همه به عالم غیب است.

در پایان ما هنوز قصه نوعی کلان اثر حضور را باز نگفته ایم. اگر بخواهیم این قصه را با کاستن همه زوائد آن در چند خط تعریف کنیم چنین می شود: حضور داستان جوانی است به نام ابراهیم که در برخورد با یک بسیجی عارف مسلک هویت واقعی خود را کشف کرده، به جبهه می رود. جبهه برای او آزمون خودشناسی است. او در طول جنگ رزمندگان زیادی را گرداگرد خود می بیند، یارانی که بعدها عاقبت خود را، هربار در وجود او و یا یکی دیگر بازمی گویند. ابراهیم با پایان جنگ با همان تعصب دوران جنگ به شهر بازمی گردد اما رفته رفته از تعصب او کاسته می شود و به تعادل می رسد. او بین دوپاره تعصب اصغر و تردید دیگری می کوشد آنان را به تعادل برساند، اما خود به فراموشی دچار می شود، در پایان او از طریق مینو، ماده ای که متصل به مینو است، با درکی جدید، گذشته را بازمی یابد. این چند خط بی تردید همه آن چه نیست که در آثار **حاتمی کیا** سراغ داریم، اما بازتابی از اصلی ترین لحظه های آن تواند بود. اما چیزی که هنوز ناگفته مانده این است که حوادث حضور خود باید از نمونه ای ازلی تر بهره و نیرو گرفته باشند. ابراهیم رزمنده تنهایی است. او اگرچه از بیرون آرام، اما در درون متلاطم است. تنهایی و مظلومیت شهادت چهره های تکثریافته او، بی شک یادمانی از کهن الگوی شیعی شهادت، امام حسین (ع) است. در فرهنگ شیعی، شهادت همواره انباز شدن با سر نمونه ی ازلی خود در دشت کربلا است و شهیدان همواره به اصل دیرینه خود ارجاع داده می شوند.

- در واپسین نمای مهاجر، پرنده مهاجر با پلاک شهیدان در فضای لایتناهی پرواز می کند. در لحظه شهادت اسد، که خود ماهیتا زمانی کیفی و مثالی است، پرده حاجب تاریخ کنار می رود، زمان سنجی دگرگون می شود. و ملکوت شهادت، جبهه را بر صحرای کربلا انطباق می دهد. آتش خیام اهل بیت و آتشی که در نیستان درگرفته، شعله در شعله با هم پیوند می یابند. پس از آن دیگر چیزی نیست جز رقص پلاک در لایتناهی کیهان و رنگ خوش آوای آن در ذهن اسد و ما.

مؤخره:

این پژوهش، کوشید تا عناصر «حضور» را با توجه به دلالت های خود آن بسنجد، و کمتر سلیقه خود را در آن دخیل کند. ما از بررسی شمایل آدم ها و نشانه های آثار **حاتمی کیا** به ترسیم شمایل آدم ها نمونه ای و نشانه های نوعی در کلان اثری خودساخته به نام «حضور» رسیدیم. گویی اساس پژوهش در این نوشتار خلق اثری برای خود بود، اثری که کلیت جهان **حاتمی کیا** را دربرمی گیرد. این بازی نام ها را کنار بگذاریم «حضور» چیزی نیست جز اثری خیالی در ذهن نگارنده و بسا خواننده؛ و در خیالی بودن خود بازتابی است از همه آثار و جهان فکری حاتمی کیا از هویت تا برج مینو؛ و از زمین تا بهشت، تا مینو. □